ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT 98.

DIE BEIDEN WURZELN

DER

KRUZIFIXDARSTELLUNG

VON

DR. BÉLA LÁZÁR

MIT 8 ABBILDUNGEN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1912

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

1. Heft. **Haendcke, B.,** Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montanes, Alonso Cano, Pedro de Mena, Francisco Zarcillo. Mit 11 Tafeln. 3. —

2. **Wolff, Fritz,** Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. 4. —

3. **Jaeschke, Emil,** Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. 3. —

4. **Prestel, Jakob,** Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. **Pelka, Otto,** Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der Toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. **Prestel, Jakob,** Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. **von Lichtenberg, Reinhold, Freiherr,** Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. **Rothes, Walter,** Die Darstellung des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen im Text. 12. —

14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Mit 61 Abbildungen. 6. —

15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 28 Abbildungen auf 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung, Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. 3. —

20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abbildungen. 4. —

21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Mit 11 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchio Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. **Weber, Siegfried,** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. **Witting, Felix,** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen im Text. 3. 50

29. **Valentiner, Wilhelm R.,** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

30. **Hasse, C.,** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. **Schmerber, Hugo,** Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. **Suida, Wilhelm,** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. **Sirén, Osvald,** Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. **von Groote, Maximilian,** Die Entstehung des jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. 3. —

35. **Krücke, Adolf,** Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. **Groner, Anton,** Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

38. **Bernoulli, Rudolf,** Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —

DIE BEIDEN WURZELN DER KRUZIFIXDARSTELLUNG

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/diebeidenwurzeln00laza

DIE BEIDEN WURZELN

DER

KRUZIFIXDARSTELLUNG

VON

Dr. BÉLA LÁZÁR

MIT 8 ABBILDUNGEN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1912

DEM MEISTER UNSERER WISSENSCHAFT

HOFRAT PROF. J. STRZYGOWSKI

GEWIDMET

BUDAPEST, 1. JULI, 1912.

I.

NIEMAND kann sich dem Einfluß des Zeitgeistes entziehen. Auch unsere Wissenschaft vermochte es nicht. Das in den Naturwissenschaften zum Siege gelangte Evolutionsprinzip beginnt sich auch in der Kunstgeschichte durchzusetzen. Die Hypothese, die dabei stillschweigend aufgestellt wird, ist die — wie Dwořak in seiner Münchener Kongreßrede über Wickhoff sagt —: «daß man im ganzen Verlaufe der Weltgeschichte der Kunst einen kontinuierlichen Fortschritt in der objektiven und subjektiv überzeugenden künstlerischen Wiedergabe der Körper und Objekte, des Raumes und der ihn füllenden Atmosphäre beobachten kann, einen Fortschritt, der von einem flüchtigen kombinierten Erinnerungsbild zu immer exakteren Naturstudien und schließlich bis zur Wiedergabe des momentanen Netzhautbildes führte.» (Offiz. Bericht p. 68.) Die Entwicklung ist also stetig und nachweisbar, die Entwicklungslinie einzig und einheitlich. Dieser Standpunkt aber, den man bis heute den herrschenden nennen kann, hat in der kunstgeschichtlichen Zusammenfassung den Grund zu einem unsagbar widerspruchsvollen Chaos gelegt, und zwingt uns, sehr viele Erscheinungen einfach zu übersehen, oder als Symptome des Niederganges zu betrachten, oder aber einfach für unverständlich zu erklären. Eine Zeit, in der die Kunst in der Wiedergabe und dem Verständnis der Natur keine neuen Resultate aufzuweisen hatte, von der hieß es, sie sei eine Zeit des Verfalls. Auch Dwořak hält (in der erwähnten Wickhoffrede) jene Zeiten für «Ruhepausen in dem jahrtausendelangen Kampfe um die Bewältigung der Natur», — ohne zu bedenken, daß in jenen Arbeitspausen die Kunst vielleicht gar keine Darstellung der Natur anstrebte, sondern ganz andere Ziele vor Augen hatte. Diese historische Auffassung ist also zumindest eine sehr einseitige, davon ganz abgesehen, daß sie auf ein Nichterkennen der psychologischen Grundlage weist. Dies führt dahin, daß sie mit Wölfflin unserer Zeit die «einheitliche optische

Grundlage» abspricht. «Solange» — sagt Wölfflin, vom Entstehen der architektonischen Stilarten sprechend — «solange wir den malerischen Liebermann und den zeichnerischen Hodler gleichzeitig bewundern, fehlt die sichere optische Grundlage, die eine Bedingung der Ausgestaltung des Stils ist.» Wölfflin fühlte hier also einen Mangel und sah einen Widerspruch, der ihn in der Konstruierung der stetigen organischen Entwicklungsreihe störte. Und gerade dies ist es, worüber uns die Bestrebungen der neuesten Kunst aufklären und zum Nachdenken anregen. Noch leben einige der grundlegenden Meister der großen impressionistischen Kunst; sie haben eine große Schule geschaffen; die Pariser Weltausstellung (1900) bedeutete einen Triumph ihrer Richtung. Ebendort aber fanden sich in versteckten Winkeln ein paar Werke von Cézanne und Gauguin, und an Stelle des zur Akademie erstarrten Impressionismus trat ihre eine grundverschiedene Aesthetik verkörpernde Kunst.[1]

In nah und fern fanden sich Nachfolger, der Schweizer Hodler, der Wiener Klimt, der Brüsseler Khnopf, der Pariser Matisse, der Londoner August John, der Ungar Rippl-Rónai, der Norweger Munch, — und doch kann man diese durchaus nicht in jene stetige organische Entwicklungsreihe stellen, wo die Impressionisten Platz finden. Ist es also wahr, daß es nur eine Entwicklungsreihe gibt? Beobachten wir doch jene Zeiten der «Ruhepausen», und uns wird plötzlich die seltsame Erscheinung ins Auge fallen, daß in jenen Zeiten eine von der Natur in vieler Hinsicht abstrahierende, ganz zeitlose, mit der Materie rechnende, mit dem Intellekt wählende, nicht mit der Häufung von Erinnerungsbildern, sondern ganz im Gegenteil, mit einer möglichst einfachen und ausdrucksvollen Darstellung einer jeweiligen Grundidee sich befassende Kunst, eine Kunst des Innenlebens in den Vordergrund rückt. Und sobald wir diese Erscheinung erkannt haben, werden wir überrascht bemerken, daß in jeder Epoche neben den naturalistischen Bestrebungen, gleichzeitig und parallel mit ihnen, sich auch die abstrakte Kunst mit antinaturalistischer Richtung findet, — an der wir also nicht geschlossenen Auges vorübergehen dürfen. Es sei mir gestattet, mich hier bloß auf ein paar Beispiele zu beschränken. Hervorragende Erscheinungen konnte man auch bisher nicht übersehen, — doch wurden sie meist schlecht verstanden. Die monumentalen Abstraktionen der ägyptischen Skulptur konnte man

[1] Am 19. Mai 1907 hielt ich eine Vorlesung über Gauguin, in dieser habe ich das neue antinaturalistische, auf Abstraktion beruhende Ideal, mit folgenden Worten bezeichnet: «Gauguin se sent affranchi de toute vérité réaliste; il ne cherche que la vérité décorative, c'est-à-dire ce qui est vrai en général et non en soi, ce qui s'élève, se complète l'un l'autre; il crée de grandes unités où rien ne vit de sa propre vie, le seul sens qui contrôle est le sens décoratif, qui blesse tout ce qui s'écarte de l'harmonie et qui accepte tout ce qui colore, détaille les masses et les tons, même en contradiction avec la nature, mais où tout est cohérence, harmonie et unité.» (Conférence faite à Budapest. Paris, Office Centrale de Librairie, p. 30.)

nicht ableugnen — wohl aber wurden ihre Formenvereinfachungen dem primitiven Können, oder den primitiven Werkzeugen in ihrem Kampfe mit dem Material zugeschrieben (Soldi). Neben und gleichzeitig mit der Monumentalität der hieratischen ägyptischen Skulptur fanden sich aber verblüffend lebendige und detaillierende Holzschnitzereien, mit deren Realismus sich einzig die eine optische Bildeinheit wiedergebende Kunst der Wandmalereien von Kreta und Mykene vergleichen läßt. Kann man hier von einheitlicher und stetiger Entwicklung sprechen? Die in der griechischen Vasenmalerei reflektierte Entwicklung der griechischen Wandmalerei zeigt den Kampf der doppelten Richtung, obwohl diese Spiegelung eine recht undeutliche ist, da der Vasenmaler im Bewußtsein seiner dekorativen Aufgaben sich die aus der Malerei gewonnenen Lehren in seinen eigenen Stil übertragen hat; nichtsdestoweniger schlichen sich aber in den eigentlich dorischen, d. h. abstrakten Geschmack hie und da auch ionische d. h. konkrete, illusionistische Resultate ein, wie es eben der doppelten Richtung der griechischen Maler entsprach. Die organische und einheitliche Entwicklungsreihe wird also immerfort unterbrochen. Gleichzeitig beginnt und reift in der byzantinischen Kunst eine Entwicklung hieratischer, keinerlei Illusion anstrebender Mosaikbilder, die in schroffem Gegensatz zu jeder naturalistischen Bestrebung stehen. Andrerseits aber finden wir — unabhängig vom Material — auch in der Mosaikkunst hie und da naturalistische Bestrebungen.

Die Unterbrechungen der einheitlichen organischen Entwicklungslinie wurden also bereits von vielen bemerkt — nur wurden sie als Ruhepausen gedeutet. Hätte man jedoch besser zugesehen, so hätte man auch bemerken müssen, daß neben den naturalistischen Bestrebungen jederzeit noch eine andere Richtung entsteht, sich entwickelt, fällt — mit einem Worte l e b t. Es ist interessant, welch erstauntes Gesicht die Forscher machten, wenn sie dies hie und da entdeckten. Grüneisen (in seinem Buche über S. M. Antiqua. Roma, 1911, p. 39) bemerkt — nachdem er die beiden Richtungen fortwährend vermengt — dort, wo er von der mittelalterlichen christlichen Malerei spricht, endlich voller Staunen, daß im V. Jahrhundert in den Katakomben ein neuer, ein monumentaler Stil erscheint; woher er stammt und was er will, begreift er nicht, erklärt aber, die Wissenschaft hätte diese wichtige Erscheinung, dieses «changement complet des principes et des buts artistiques» bisher noch nicht gewürdigt. Doch so wie es in der Kunst keine Sprünge gibt, so gibt es eben auch kein plötzliches Umsatteln. Es gibt bloß zwei parallele Entwicklungsreihen, jede mit anderen künstlerischen Prinzipien und Zielen. So ist die neuere Forschung genötigt, das P a r a l l e l l a u f e n der beiden feindlichen Rich-

tungen z. B. in den Elfenbeinschnitzereien der karolingischen Epoche zu bemerken — wie dies auch Goldschmidt im Deutschen Verein für Kunstwissenschaften berichtet. (Erster Bericht p. 22.) Allerdings weiß er nichts damit anzufangen — aber immerhin unterstreicht er es und will es in seiner nächsten Veröffentlichung auch demonstrieren. In romanischen Wandmalereien Frankreichs hat man diese zweifache Richtung oft beobachtet; denn z. B. die Fresken in der Kapelle von Liget (Indre et Loire) und von Vic (Indre) zeigen zwei Künstler von grundverschiedener Phantasie, — trotzdem sie dieselben Motive, vielleicht auf Grund derselben Miniaturen darstellen. «Wahrlich schon im XII. Jahrhundert, en plein âge hieratique, wußten zwei talentvolle Künstler ihre individuelle Neigungen auszudrücken», — sagt Mâle (Michel, Histoire de l'Art I. 776), und wir müssen nur hinzufügen, daß sie bei der Arbeit nur ihrer Phantasie gehorchten. Daß die gotische Kunst reine Abstraktion sei, hat bereits Worringer in einem hochinteressanten Werke (Formenprobleme der Gotik, München 1911) dargetan; — hier handelt es sich jedoch nicht um eine vereinzelte Erscheinung, sondern um eine grundlegende kunsthistorische Gesetzmäßigkeit, um zwei parallelverlaufende Entwicklungsreihen, um zwei Tendenzen, die eine psychologische Endursache haben, aus dieser Endursache hervorquellen, von ihr sich nähren und ihr Leben fristen. Ja, die beiden Kunstrichtungen leben nebeneinander, wirken aber nicht in jeder Epoche mit gleicher Kraft. Ihre Wirkung und Vorherrschaft wechselt mit den Zeiten, mitunter verschmelzen sie auch zu einem eklektischen Kompromiß, jedoch nur um bald in desto schärferen Widerspruch zu geraten. Die von der Wirklichkeit abstrahierende gotische Richtung schlägt in wilden Naturalismus um, was ihren Tod bedeutet, da es sich hier um zwei feindliche Richtungen handelt, — um zwei Richtungen, die sich von den primitivsten Zeiten angefangen im ganzen Verlauf der kunstgeschichtlichen Entwicklung finden. Denn wenn die Entwicklung der Kunst bloß die Entwicklung des Naturalismus wäre, dann läge ja das Endresultat bereits am Ausgangspunkt, in den durch die Dordogner Ausgrabungen ans Licht geförderten Beinschnitzereien, in den prächtigen Wandbildern der Höhlenbewohner, in den Tierbildern der Buschmänner, diesen mit stark impressionistischem Blick wiedergegebenen Zeichnungen. Was deuten uns diese primitiven alten Meisterwerke? Die heutige, sich auf e i n e evolutionistische Einzelrichtung versteifende Entwicklungstheorie sicherlich nicht. Denn nur die Erkenntnis, daß es z w e i Entwicklungsreihen gibt, die selbst schon in primitiven Epochen mit widersprechenden Zielen nebeneinander fortschreiten, vermag volles Licht auf diese Frage zu werfen. Die Tatsache selbst haben auch ethnographische Forscher mehr als einmal konstatiert,

doch da sie nicht in ihr System paßte, so behandelten sie sie als nebensächlich. Und doch, — wenn der primitive Künstler von religiöser Ueberzeugung oder praktischen Gründen, also von einer Idee ausgeht, und durchaus diese Idee verwirklichen will, strebt er keine naturalistische Wirkung an. — Frobenius weist durch eine ganze Reihe von Beispielen nach, daß die Menschendarstellung des primitiven afrikanischen Künstlers, der aus animistischem Glauben den Kopf betonen will, im wesentlichen zum Kopfbilde wird. Auch Brinton bemerkt, daß die primitive Kunst infolge symbolischer Bestrebungen zum Antinaturalismus wird. Und auch Emerson betonte, daß die primitive Kunst sich bei religiösen Symbolen mit Andeutung, und an Stelle naturalistischer Detaillierung mit dem Unterstreichen der Grundidee begnügt. Also sehen wir auch dort schon die beiden Reihen; man müßte ihre Entwicklung beobachten und erst dann deuten, und nicht wie Hoernes verfahren, der die eine Richtung, die naturalistische, dem Jägerhandwerk zuschreibt, die antinaturalistische aber dem Ackerbau, während wir sehen, daß sich zu jeder Zeit beide Bestrebungen bei den Vertretern beider Beschäftigungen finden. Die Wahrheit ist also die, daß es zwei künstlerische Richtungen gibt, die auf vielerlei Art von jenen genannt wurden, die ihre Aeußerungen mitunter wahrgenommen hatten, jedoch weder den Kreis ihrer Wirksamkeit, noch ihre psychologischen Grundlagen zu enthüllen vermochten.

Diese Erkenntnis wird ein neues Licht auch auf das Verständnis der chinesisch-japanischen Kunst werfen. Solange man aber verkündet, daß die Malerei «allmählich von einer lineardekorativen bis zu einer andeutend impressionistischen Darstellungsweise fortschreitet» (Weisbach: Impressionismus II. S. 1), ist ein Verstehen der Entwicklung unmöglich, und man gelangt dazu, — wie Weisbach (o. z. S. 17) — in der ostasiatischen Malerei —, ein fortwährendes Verschmelzen der Beobachtung und Symbolisierung zu entdecken, während doch die Schöpfungsweise der Künstler beider Richtungen verschiedenen psychologischen Mechanismen entspricht, deren natürliche Folge eben das ganz entgegengesetzte Resultat ist.

Manchmal glaubt man, es käme doch Klarheit in diese Frage.

Ein sehr feinsinniger deutscher Kunsthistoriker, Hamann (Die Frührenaissance in der ital. Malerei) bemerkte z. B. daß man in der italienischen Malerei der Frührenaissance keinen einheitlichen, bloß den Naturalismus anstrebenden Kunstwillen nachweisen könne, worauf er die antinaturalistischen Bestrebungen für einen Rückfall in die Gotik erklärt und für diese Erscheinung einen besonderen Ausdruck prägt, indem er fortwährend von Renaissancegotik spricht. Während er bei Ghirlandajo feststellt, daß er den von Masaccio begonnenen Naturalismus

fortsetzt — und daß die konkret veranlagten Künstler schon zu jener Zeit bis zum impressionistischen Sehen, zu athmosphärischen Beobachtungen, ja bis zum Plein-air gelangt sind, — schaffen Botticelli und Signorelli mächtige Abstraktionen, indem sie dem Raume, dem landschaftlichen Hintergrund entsagen, die in den Vordergrund gerückten Gestalten betonen, sie mit starker Plastik in beinahe reliefartiger Kraft hervorheben, mit arabeskenkafter Wirkung ein Spiel der Linien mit den Gestalten selbst schaffen, besonders die Kleider, das Haar, die eckigen Bewegungen ornamental behandeln und die Flächenwirkung bewahren! Alldies nennt Hamann einen Rückfall in die Gotik, die Spätgotik; auf diese Art stehen zwei Kunstrichtungen, zwei Weltanschauungen einander gegenüber — Mittelalter und Renaissance. Wie quält er sich ab mit der Deutung dieser Erscheinung! Wie versucht er sie aus dem besonderen Geist der einzelnen Orte zu erklären! Doch Botticelli ist an Florenz, Signorelli an Umbrien gebunden, und wie gibt es doch gerade dort so viel der realistisch gesinnten Künstler. Weder die Rasse, noch der Ort bedeuten die letzte Ursache. Endlich beruhigt er sich damit, daß gerade dieser Mischstil der Frührenaissance den charakteristischen Zug verleihe, ohne zu bedenken, daß es diese doppelreihige Kunst in jeder Epoche gebe, so daß also dieser Mischstil ein charakteristischer Zug einer jeden Epoche ist, nicht aber jener der Frührenaissance allein. Den letzten Grund können wir nur auf psychologischer Basis suchen. An Stelle dieses letzten Grundes nahmen jedoch viele mit bloßen Benennungen vorlieb.

Schmarsow (Zeitschrift f. Aesth. II. 335) will ihn z. B. im Gegensatz des Subjektiven und Okjektiven finden; so wie die eine Richtung auf Grund der geistigen Vorstellung, aus dem Innern heraus schafft, so — — meint er — tut es die andere aus dem Kontakt der Dinge aus der sinnlichen Anschauung heraus. Diese Erkenntnis paßt aber nur auf Aeußerlichkeiten. Der Künstler objektiviert seine Phantasiebilder, in beiden Richtungen, — er malt oder modelliert sein inneres Bild — und der Gegensatz liegt in der Art und Weise, wie er zur Ausgestaltung seines inneren Bildes gelangt, zu dessen Form er die Ausdrucksmittel sucht. Das Wesentliche des künstlerischen Schaffens ist die Beschaffenheit des inneren Bildes. Dieses kann im Grunde zweifach sein. Einen einzigen Maßstab: die Naturtreue, anzunehmen, wie es die Verfechter der organischen und einheitlichen Entwicklungsreihe tun, führt zu Irrtümern und falschen Urteilen. Es gibt keine einheitliche Aesthetik, weil es zweierlei künstlerische Bestrebungen und zweierlei künstlerisches Schönheitsempfinden, also zwei Entwicklungsreihen gibt. Diese leben nebeneinander, leugnen und befehden einander ohne Ende und verstehen

einander nie. Bei der schaffenden Kunst ist dies nur allzu berechtigt. Ein Michel-Angelo kann Raffael niemals anerkennen, denn dies wäre gleich mit dem Verrat des eigenen Ideals. Ein Böcklin, — ein Kämpfer des leuchtenden Kolorismus, der in Hinblick auf diesen Zweck von allem anderen abstrahiert, — konnte jenen Leibl nicht gelten lassen, der die Welt in einer dunklen Tonharmonie zusammenfaßt, und dessen künstlerisches Prinzip das strenge Festhalten am Konkreten ist. Der Priester des Linienkultus, Ingres, mußte den Schwärmer der Farbe, Delacroix hassen, denn er fühlte, daß der Gegensatz zwischen ihnen unüberbrückbar sei — sie sahen doch die Welt, sie fühlten sie doch so ganz anders, und mußten sie deshalb auch so ganz verschieden gestalten. Was ist die Ursache dieses Gegensatzes? Die Rasse? Beide sind Franzosen. Sehen wir doch auch, daß sich dieser Gegensatz in der Kunst eines jeden Volkes findet. «Jeder sieht mit seinem Blute» — schreibt Wölfflin in seinem «Dürer», — doch wir treffen eben bei aller Rassengemeinschaft viele Gegensätze an, nicht nur individuelle, sondern auch die beiden grundlegenden. Man könnte dies an dem ganzen Verlaufe der Kunstgeschichte nachweisen, — dies aber wäre mehr als die Arbeit eines Menschenlebens.

Soviel ist sicher, daß ohne diese Erkenntnis die Darstellungen der Entwicklung unglaubliche Kuriositäten gezeitigt haben. Dies zum Beispiel sah man von Anfang an, daß die Aegypter Tiere mit verblüffendem Realismus darstellten, während ihre Menschen- und Götterbilder antirealistisch, schematisch sind und sich auf das Hervorheben eines einzigen Zuges beschränken. Einzelne schrieben dies dem Mangel an Können zu, — sollten aber jene, die das Tier so gut erfaßten, den Menschen nicht realistisch darstellen können? Wir sollen nur an den sogenannten Dorfschulzen denken! Andere begründeten es mit der Wirkung des Steinmaterials, mit den primitiven technischen Hilfsmitteln, indem sie behaupteten, realistische Darstellungen fänden sich nur auf Gegenständen, die aus weichem Material hergestellt sind. Dies stimmt aber nicht: es gibt auch hieratische Darstellungen aus weichem Material und realistische aus hartem. Ist es nicht einfacher, hier nach anderen, nach psychologischen Erklärungen zu suchen? Statt dessen trat ein hervorragender Gelehrter Aus'm Werth (Kunstdenkmäler, S. 17), mit der Behauptung hervor, die Fähigkeit zur Entwicklung sei bei ihnen «in den untersten Graden», d. h. bei der Tierdarstellung, erstarrt, — als ob es eine niedrigere geistige Funktion wäre, einen Löwen darzustellen, als etwa einen Priester oder eine Tänzerin oder Osiris. Zu welchen ästhetischen Irrlehren führt doch der Wunsch, alles durchaus auf eine einheitliche Entwicklungsreihe zurückzuführen!

Bevor wir die Prüfung der alles lösenden psychologischen Grundlage in Angriff nehmen, müssen wir noch auf eine auffallende Erscheinung hinweisen, die vor unserer in der Folge zu skizzierenden Erklärung niemand auch nur als Problem empfunden hat. Es handelt sich um die gewaltigen Schöpfungen der byzantinischen Mosaikkunst, um die Mosaiken von Ravenna, Venedig, dem frühen Rom, um die verhüllten von Konstantinopel und die neuentdeckten von Delphi und anderen, an denen die Kunstgeschichte, die ausschließlich eine naturalistische Entwicklungsreihe suchte und sie mit der Aesthetik des Renaissancegeschmackes betrachtete, stumm oder verächtlich vorüberging — von Vasari bis Woermann. Die modernen Kunstbestrebungen aber (Puvis de Chavannes und Klimt, Gauguin und Cézanne) öffneten unsere Augen auch für die Gesetze dieses gewaltigen, ewig giltigen, dekorativen und abstrakten Kunststils, und werden zu ganz neuen Sehmöglichkeiten führen, indem sie uns den ebenfalls nur auf Grund antinaturalistischer Gesetze begreiflichen, aber auch dem plastischen Gefühl seiner Epoche huldigenden, die Ausgestaltung eines neuen Stils bedeutenden Maler, Michel-Angelo und den in großer orientalischer Extase glühenden, eine neue abstrakte Farbenwelt aufbauenden Byzantiner Greco näherbringen!

Wahrlich, hier liegen — so fühle ich — noch sehr wichtige Probleme verborgen.

II.

Mit der Erscheinung der Dualität der Kunstrichtungen haben sich, wie ich bereits erwähnte, sporadisch und systemlos Einzelne auch früher schon beschäftigt, — so, wie ihnen diese zweifellos öfter auftauchende Erscheinung eben ins Auge fiel. Sie suchten auch den Schlüssel zu ihrem Verständnis, und zwar auf ganz richtigem Wege. Da die Kunst in erster Linie eine psychologische Erscheinung ist, versuchten es Riegl und Worringer auch mit einer psychologischen Erklärung.

Im Gegensatz zu jener längst zur Banalität gewordenen Behauptung, daß K u n s t von K ö n n e n stamme, macht Riegl uns auf einen anderen seelischen Faktor aufmerksam, den er K u n s t w i l l e n nennt; nach ihm ist dieser die primäre Erscheinung, indem das Können erst auf den Willen folgt. Die einzelnen Stilerscheinungen müssen — so lehrte er — nicht auf die Mangelhaftigkeit des Könnens, sondern auf eine andere Richtung des Wollens zurückgeführt werden. Material, Zweck und Technik mögen wohl das Können beeinflussen, der Wille aber bleibt der regierende,

alles bestimmende, und er kann von der materialistischen Welt höchstens beeinflußt und modifiziert werden; zum Schlusse aber wird der Wille die Welt dennoch bezwingen. Dieser Wille oder um mit Wölfflin zu reden, dieses Formgefühl, kann nach Worringer zweifach sein: erstens naturnachahmend, das spielerische Verfahren der Formen der Natur, die möglichst detaillierte Wiedergabe der in der Natur erkannten, aus der Natur hervorgehobenen Formen, und zweitens von der Natur abstrahierend, wobei er die psychologische Wurzel im Angstgefühl des primitiven Menschen inmitten der vielfältigen Welt sucht, von dem ihn nur die beruhigende Wirkung der kombinierten, konstruierten Ordnung zu befreien vermag. So erklärt Worringer auch den bei primitiven Völkern auftauchenden geometrischen Stil, diese Verkörperung der höchsten Abstraktion, in der jene, der Wirrnis des Lebens entfliehend, in der Bewunderung der sich hier offenbarenden Gesetzmäßigkeit zum höchsten seelischen Genuß gelangen. Diese auf mathematischer Ordnung, auf tiefen, geschlossenen Kompositionen ruhenden abstrakten Stile erwecken im Schaffenden ebenso wie im mitfühlend Schauenden die Empfindung der Ruhe und Stille einer über dem Leben stehenden Welt. Der Stil bildet sich aus, indem der Künstler eine Technik und ein Material wählt, die dieser letzten Wirkung: der Ruhe einer über dem Leben stehenden Welt, am besten dienen. Also Erhaltung der Flächenwirkung durch Vernachlässigung von Raum und Atmosphäre, andererseits aber Komponieren der Erscheinungen in elementaren Formen. Mittel dieser Komposition ist die Linie, die vor allem den einzelnen Formen ihre Existenz verleiht, indem sie sie von der chaotischen Wirrnis der Natur abgrenzt und sie über die Zufälle von Licht und Farbe und atmosphärischen Wirkungen hinaushebt.

Dieses zweifache Kunstwollen ist ein Produkt der universellen seelischen Empfindungen der Völker und ist nach Worringers neuester Auffassung bei den verschiedenen Völkern verschieden (Formprobleme der Gotik). Doch führt er alles auf einige Grundtypen zurück, namentlich auf den primitiven, den orientalischen und den klassischen Typus, und leitet deren Stile von ihrer seelischen Kategorie, ihrer Weltanschauung, ihren religiösen Gefühlen ab. Bei primitiven Völkern findet er nur den von der Natur abgekehrten Stil, beim klassischen den naturnachahmenden, und zwischen die beiden stellt er den orientalischen Typus, bei dem die über der Natur stehende Ruhe, die ebenso weit von des primitiven Volkes Angst vor den Naturgewalten, wie von der klassischen Naturschwärmerei entfernt ist, die Sehnsucht nach Abstraktion erzeugt.

Ich aber frage: wo bleiben die wundervollen konkreten Schöpfungen

der Buschmänner, der Dordogner Höhlenbewohner? Wo bleiben beim klassischen Typus die phantasiegeborenen abstrakten Weltsysteme des Signorelli, des Michel-Angelo, des Greco? Wo endlich die Feinheiten der persischen Miniaturen, die meisterhaften Naturbeobachtungen der indischen Buddhadarstellungen?

Nein, in der Kunst kann man nicht von Typengruppen sprechen dort gibt es nur Persönlichkeiten, die je nach ihren individuellen Neigungen dieses oder jenes Kunstwollen haben mögen; soviel ist sicher, daß die individuelle Varietät innerhalb eines Volksverbandes sehr groß ist. Die drei Typen Worringers sind eine dreifache Fiktion, durch die wir wenig für das Verständnis der Stilentwicklung gewonnen haben.

Nur eines ist sicher: jene auffällige Erscheinung, daß es zweierlei Kunstwollen gibt, die zweierlei künstlerische Ideale schaffen, und daß immer diese beiden künstlerischen Ideale miteinander in Widerstreit geraten; nach Worringer (Abstraktion und Einfühlung, S. 15) indem sie einander ablösen, während unsere Beobachtung dahin geht, daß diese beiden Entwicklungsreihen bei jedem Volke und zu jeder Zeit nebeneinander leben, nur daß — je nach den Eventualitäten der Rassenmischung und äußeren Momente — bald die eine bald die andere Richtung das Uebergewicht hat.

Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß die Riegl-Worringersche psychologische Begründung nicht befriedigend ist; wir können ja fragen: woher stammt in dem einen Künstler der Wille zur Naturnachahmung und im anderen die Sehnsucht nach Abstraktion? Eine Rasseneigentümlichkeit kann es wohl nicht gut sein, finden sich doch beide innerhalb der gleichen Rasse und zwar zu jeder Zeit und nebeneinander. Grosse (Kunstwiss. Studien, p. 136) hält die künstlerischen Fähigkeiten und zwar die beider Richtungen für eine angeborene Neigung, findet aber, die eine Rasse hätte für das eine (z. B. die malayo-polynesische für das Abstrakt-Dekorative), die andere für das andere (die australische für das Naturalistische) eine ausgesprochene, angeborene Neigung. Wenn dies sich ändert, so ist eine Rassenmischung vor sich gegangen (ebendort, p. 148). Doch die Worte Rasse und Rassenmischung eignen sich schlecht zu beruhigenden Gründen, denn sie sagen allzuviel, folglich sehr wenig.

Können wir uns nicht mit der materialistischen Erklärung der Semper-Schule zufrieden geben, selbst dann nicht, wenn wir der künstlerischen Persönlichkeit, den persönlichen Neigungen eine gewisse Bedeutung zusprechen, so müssen wir bis in die geheimsten Tiefen des künstlerischen Schaffens, soweit es uns möglich ist, einzudringen versuchen, obwohl wir

dieses selbst bei unserem begrenzten Wissen nicht weiter zu begründen vermögen.

Bei dem heutigen Stand unserer psychologischen Kenntnisse nämlich können wir nur soviel sagen: das Riegl-Worringersche Kunstwollen, das zweifach ist, und so ein zweifaches Kunstideal schafft und unterstützt, wird von einer oft gepriesenen, oft geschilderten, in ihrem geheimsten Anstoß aber unbekannten seelischen Kraft inspiriert: von der Phantasie, die ebenfalls zweifach, abstrakt und konkret ist, und nicht nur dem Schaffenden, sondern auch dem Schauenden in der einen oder anderen Form gegeben worden ist. Dies erklärt nicht nur, warum der schaffende Künstler den Werken eines mit anderer Phantasie begabten Schaffenden gegenüber so voreingenommen und ungeduldig ist, sondern auch das, warum er so rasch ein mitfühlendes Publikum findet, das ebenso so unfähig ist, das andersgeartete Kunstwerk zu genießen, gutzuheißen und dessen Werte zu würdigen. Auf den ersten Blick erscheint uns dies als einfachste Lösung; sprach man doch schon so viel über die künstlerische Phantasie, erkannte man doch mehr als einmal ihre entscheidende Rolle im künstlerischen Schaffen. Und dennoch ist die Phantasie des bildenden Künstlers in den meisten Punkten noch unaufgeklärt. Ich halte es für das wichtigste Ergebnis meiner Studien — indem ich mir das Recht eines detaillierten Referats vorbehalte — daß es mir gelungen ist, das zweifache Kunstwollen als Resultat von zwei Phantasiestrukturen zu erkennen. Dies ist die tiefste psychologische Quelle. Die Phantasie beeinflußt jedes einzelne Kunstwollen, leitet es und bestimmt es. Warum sich die Arbeit der Phantasie in zwei Richtungen bewegt, und was die anatomische Grundlage dieser Tatsache ist, das bildet eine Gruppe von Problemen, deren Beantwortung dem Gehirnphysiologen zufällt. Aus den Schriften Flechsig's ersehe ich, daß die physischen Grundlagen des Seelenlebens, wenn überhaupt, so doch nur in großen, allgemeinen Umrissen bekannt sind; hieraus aber folgt keineswegs, daß die Seelenfunktion selbst nicht existiere. Wir kennen ja ihre Aeußerungen, — jedenfalls aber ist ihr Wesen durch die Gehirnphysiologie noch nicht aufgeklärt.

Die Erscheinung selbst — die zweifache Tätigkeit der Phantasie — ist in ihren typischen und charakteristischen Aeußerungen d. h. bei dem einen oder andern genialen Künstler leicht zu beobachten. Hier sei es mir gestattet nur höchst skizzenhaft, indem ich meine bisherigen Resultate gleichsam zusammenfasse, — und hauptsächlich die Dualität betonend, — die zweifache Mechanik zu demonstrieren.

Die Kunst, sagt Schmarsow (Grundbegriffe der Kunstwissenschaft),

ist die Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur. Aber je nach seiner Phantasiestruktur wird nicht nur das Ergebnis dieser Auseinandersetzung — das Kunstwerk selbst — sondern auch die Art der Auseinandersetzung in ihrem ganzen Verlaufe verschieden sein.

Der Künstler mit konkreter Phantasie ist in seiner Naturschwärmerei erfüllt von Anschauungsbildern, unmittelbaren Eindrücken, Detailwahrnehmungen, seine Perzeptionsfähigkeit ist reich, seine Sensibilität leicht erregbar, seine Sinnesorgane entsprechen seinen seelischen Dispositionen, also sind sein Gesicht, sein Tastgefühl haarscharf, und selbst die korrespondierenden Organe (Geruch, Gehör) erhöhen noch seine Empfänglichkeit für Eindrücke; ein solcher Künstler nimmt Dinge in der Natur wahr, die sogar den Fachgelehrten überraschen. (Ratzels Bekenntnis: über Naturbeschreibung). Diese oder jene Erscheinung, die er wahrnimmt, erweckt ein Gefühl in seiner Seele. Bei dem Künstler mit konkreter Phantasie erregt unter den vielen Eindrücken, die er inzwischen in seiner Seele aufgestapelt hat — denn sie ist voller Erinnerungsbilder — einer einen ungewöhnlich tiefen Eindruck, — umsomehr, weil sein zur Extase neigendes Seelenleben ihn für stürmische Emotionen prädisponiert macht, und so bei ihm das Gefühl in erhöhtem Maße stark ist. Das Gefühl entzündet seine Phantasie, aber auch nur das Gefühl. Beim Künstler mit konkreter Phantasie ist das Erlebnis: das Anschauungsbild, der unmittelbare Eindruck der Ausgangspunkt, der in ihm stürmische Emotionen erweckt; und dieser Sturm löst in ihm dann das Phantasiebild aus. Das Gefühl ist die kristallisierende Macht, die den Anstoß zur Bildung, Formung, Ausgestaltung des (inneren) Phantasiebildes gibt, — das Gefühl schafft das virtuelle Bild, das Spiegelbild, doch so wie im Spiegel des bewegten Wassers wird sich eben je nach der Kraft und Richtung der Bewegung auch das Spiegelbild verändern, modifizieren, bereichern, verzerren und jedenfalls vom Spiegelbild des stillen Wassers, vom Erinnerungsbild unterscheiden [1].

Beim Künstler mit konkreter Phantasie entsteht das Spiegelbild — dieses in seiner Seele lebende innere Bild, — plötzlich; in einem Augenblick nimmt er hunderte von Elementen in sich auf; später kann es sich an Erinnerungsbildern nur bereichern, aber es lebt schon dort und bleibt auch dort, er braucht nur die Augen zu schließen um es

[1] Das Erinnerungsbild, das nach Löwy (Die Naturwiedergabe in der ält. gr. Kunst. Rom.) in der primitiven Kunst ausschließlich dargestellt wird, kann im Gegenteil nie der Gegenstand der künstlerischen Darstellung sein; das Erinnerungsbild unterstützt höchstens das Phantasiebild, das in der primitiven Kunst — in der konkreten Reihe — schematisch, weil nicht genügend reich an Erinnerungsbildern ist, während in der abstrakten Reihe ausschließlich das Phantasiebild eine Rolle spielt, und das Erinnerungsbild dort nichts anderes ist, als ein Natursplitter, dessen der Künstler sich frei bedient. Doch hiervon ein andermal!

heraufzubeschwören, er entsinnt sich seiner selbst im Traume, mit all seinen Formen und Farben und Farbschattierungen; manche suchen keine Nachhilfe bei der Natur und begnügen sich mit ihren Erinnerungsbildern; andere wenden sich an die Natur, — aber nur um Details, und auch dort, vor der Natur, malen sie nur die eigenen Visionen und fragen sie bloß selten um ihren Rat. Die Natur, — die Anschauung — gab ihnen ihre Visionen, ihr Gefühl formte und die Natur bereicherte sie.

Diesen von der Natur gegebenen Eindruck, der sie in Extase versetzte und in ihrer Phantasie seine künstlerische Form schuf, diese Impression zu bewahren, die Zufälligkeiten und momentanen Regungen der Natur in all den wechselnden Einflüssen der Farbe und Atmosphäre wiederzugeben, — dies versuchen die Künstler mit konkreter Phantasie und die eine Entwicklungsreihe, die wir die naturalistische nennen können.

Gerade entgegengesetzt ist die Arbeit des Künstlers mit abstrakter Phantasie. Auch er sammelt Anschauungsbilder, auch er stapelt sie auf; allein die Erleuchtung seiner Phantasie überläßt er nicht ausschließlich dem durch Anschauung erweckten Gefühl. Der Gedanke, der den Künstler mit konkreter Phantasie «krank und bleich» macht, zeugt im abstrakt Veranlagten gerade ein intellektuelles Erlebnis. Er ist nicht — wie Dürer — «innerlich voller Figur», — er schafft das innere Bild durch eine langsame Prozedur. Da sein ganzer Seelenzustand, seine ganze Empfindungswelt Abkehr von der Welt ist, — ob nun aus Angstgefühl, wie bei primitiven Völkern, oder im Bewußtsein der Unmöglichkeit der geistigen Erkenntnis, wie bei den Orientalen, oder aus innerlicher, unüberwindlicher Erregung, wie bei den gotisch empfindenden Völkern, wenn anders Worringers Beobachtung richtig ist, — genug, der abstrakte Mensch lebt — wie Plato — mit seinem ganzen Wesen außerhalb der Welt und konstruiert sich eine Phantasiewelt, um in ihr Ruhe zu finden. Inmitten dieser Gedankenkonstruktion entzündet sich seine Phantasie, schafft die Form, das innere Bild, das sein Gedanke beeinflußt und läutert, durch Erinnerungsbilder bereichert, deren expressive Kraft er steigert, indem er sich bemüht, es so beruhigend, harmonisch und mit seinem Gedanken übereinstimmend wie nur möglich zu gestalten. Die Aufregungen der Geburt leugnet er ab. Abgeklärt, einheitlich, ruhevoll sei seine Form, alles sei in ihr vereint, eins vom anderen abhängig, der innere Gedanke belebe sie, diesem möge sie dienen, da sie nur wurde, um ihn auszudrücken. Die abstrakte Phantasie ergreift einen Splitter der Natur, ein Formenteilchen, und fügt es in seine Vorstellungsstruktur ein. Ihr ist die Natur bloß die Dienerin. Sie spielt mit ihren Erinnerungsbildern. Sie

kehrt sich von den Momentaufnahmen der unmittelbaren Natureindrücke, von der Wahrheit des optischen Bildes ab, und sucht nur das, was sie verwerten kann. Das Ideal der abstrakten Phantasie ist die Ruhe; sie flüchtet sich aus der Bewegtheit des Lebens und der Natur in die Geschlossenheit der abstrakten Ideen und Formen.

Der abstrakt veranlagte Künstler, indem er die sich hinter dem momentanen Natureindruck verbergende Form wiedergeben will, sucht die Kontur, die zusammenfaßt, verbindet, Geschlossenheit, Einheit und Harmonie schafft, nicht Tiefe und Raum, die Kontur, die auch in der Fläche zur Geltung kommt, ja nur in der Fläche, wo sie herrschen kann. Die Farbe ist nur ein Hilfsmittel. Die Bewegung ist auch nur so weit berechtigt, als sie die Form nicht auflöst[1].

Wie verschieden sind doch die beiden Schönheitsideale!

III.

Mit dem Gesichtspunkte dieser theoretischen Aufstellungen rückte ich nahe an die Frage der Kruzifixdarstellung heran. Diese Frage schien mir in hervorragendem Maße geeignet zu sein unsere Auffassung zu bestätigen.

Die Denkmäler führen hier zu den Anfängen der christlichen Kunst zurück, doch weisen sie durch ihre Beziehungen auch auf die Probleme der hellenistischen und orientalischen Kunst hin. So dürfen wir hoffen, — indem wir die beiden Reihen der Entwickelung aufdecken, — die reinen Typen und die Typen des Uebergangs bestimmen zu können. Gelingt uns dieses, so haben wir nicht nur ikonographische Ergebnisse gewonnen, sondern auch die Zeitbestimmung in manchen Fällen wesentlich gefördert.

Hier will ich aber nur die Anfänge behandeln.

Ueber die frühen Darstellungen des Kruzifixes[2], beziehungsweise über die Tatsache, daß wir aus den ersten fünf Jahrhunderten kein Denkmal besitzen, entstand eine ganze gewaltige Literatur mit einem wahren

---

[1] Innerhalb der Grenzen dieser Entwicklung herrscht das Frontalitätsgesetz Langes (Darstellung des Menschen. Straßburg. Heitz), das also nur am Anfang der abstrakten Reihe ganz allgemein ist, während es in der gleichartigen konkreten Reihe überhaupt nicht unbedingt gültig ist. Dies erklärt die Erscheinung, die Lange nur wahrnahm, aber nicht begründen konnte. Doch hiervon bei anderer Gelegenheit!

[2] Unter «Kruzifix» ist Christus am Kreuz zu verstehen; es soll sich im Folgenden nicht um die Darstellung des Kreuzes selbst handeln.

Wald der buntesten Hypothesen, deren Zusammfassungen wir in den Werken von Reil, Schönermark und Bréhier[1] finden.

Nach Reil ist die Ursache der späten Darstellung des Kruzifixes die, daß die religiösen Begriffe der griechisch-römischen Welt die Kreuzigung Christi mit der Idee der Göttlichkeit nicht in Einklang zu bringen wußten. Der Kreuztod war die entehrendste Todesart. Gott selbst sein und als Verbrecher sterben! Es bedurfte einer jahrhundertelangen Entwicklung[2], bis der antike Gottesbegriff mit der religiösen Bedeutung zusammenfiel, die sich in Christi schmachvollem Tode birgt, und erst spät und auch dann nur im Orient, schuf man den neuen Typus, dessen älteste Reste die nach dem vernichteten Wandbild von Jerusalem gefertigte Ampulla von Monza, ein Relief von der Holztüre der Kirche Santa Sabina in Rom, die in Perm gefundene Silberschüssel und andere sind, deren gegenseitiges Verhältnis das Buch handelt, — wir werden sehen mit welch falschem Resultat.

Schönermark wiederholt dies bloß; auch er gelangt zu dem Resultat, das eigentliche Kruzifix werde erst am Ende des V. Jahrhunderts zum erstenmal dargestellt, und zwar auf dem im Orient verfertigten Relief der hölzernen Kirchentüre von Santa Sabina, auf dem Londoner Elfenbein usw.; bis dahin hätte man sich mit Symbolen begnügt, deren Zahl er durch die Vorführung der Symbole auf den Ampullen von Monza noch erweiterte. — Damit gibt er sich nun zufrieden.

Bréhier ist der erste, dem Zweifel aufsteigen. Schon vor dem sogenannten «Spottkruzifix», einer im III. Jahrhundert auf die Mauer des Palatins gekratzten Karikatur, denkt er daran, daß die Karikatur vielleicht auf ein ernstes Original zurückweist, aber er nimmt eine abenteuerliche Hypothese an, wonach das Kruzifix das Bild des ägyptischen Gottes Seth sei, das der heidnische Spötter mit dem gekreuzigten Christus verwechselte (?!). Er kennt die Biographie des heiligen Gregor, des armenischen Apostels, die beweist, daß es bereits vor Konstantin im Osten ein Kruzifix gegeben habe, — hier aber erklärt er den Text für interpoliert und glaubt es könne hier nur von einem Kreuz und nicht von einem Kruzifix die Rede sein. Er ist ein Anhänger der Annahme, daß es in den frühen Jahrhunderten nur eine symbolische Darstellung gegeben habe,

---

[1] Schönermark: Der Kruzifixus in der b. Kunst. Straßburg, Heitz. — Reil: Die Frühchristl. Darstellung der Kreuzigung Christi. Leipzig, Dieterich. — Bréhier: Les Origines du Crucifix. Paris, Blond. — Es gibt noch ein Werk: Constantini: Il Crocifisso nell' arte. Firenze, Libreria Salesiana, — hat aber gar keinen wissenschaftlichen Wert.

[2] Die Etappen dieser Entwicklung sah Dobbert noch so: anfangs spielte man nur versteckt auf das Kruzifix an, später stellte man es symbolisch dar (Opferlamm), noch später tritt Christus mit dem Kreuz auf (Probus-Sarkophag), halbsymbolisch (Ciboriumsäulen in Venedig); das Kruzifix selbst ist die letzte Etappe (Jahrbuch d. preuß. Kunstsamml. I. p. 44).

und verwirft die Dittochaeon-Verse (vom Ende des IV. Jahrhunderts), die auf den Wänden spanischer Kirchen unter künstlerischen Darstellungen standen; er hält das Zeitalter der Gravierungen in den Jaspisstein von Gaza für ungewiß und gelangt endlich zu dem Schluß, daß wir keine Kruzifixdarstellung aus der Zeit vor dem VI. Jahrhundert haben, da er die Reliefs der Holztüre von Santa Sabina auch jenem Zeitalter zuschreibt, wogegen er die anderen frühen Denkmäler ohne Ausnahme diesem Jahrhundert zuweist. Der größte Teil der Denkmäler ist aber orientalischen Ursprungs, und er glaubt daher, daß das Kruzifix wohl im VI. Jahrhundert, aber im Osten entstanden sei und zwar gleichzeitig mehrere Typen, entsprechend den dogmatischen Auffassungen. In Aegypten, wo das Christentum sich so früh und so mächtig verbreitete, begegnet er — entsprechend dem herrschenden Monophysitengeist — keinem Kruzifix, denn dort wird die Gottheit Christi betont, während in Syrien in den nestorianischen Kreisen das Kruzifix sich bald entwickelt, was die Kruzifixdarstellung der Miniatur des Mönches Rabbulas beweist.

Vom Osten gelangt es dann nach dem Westen, wo es vorher nur selten dargestellt werden konnte, eher typologisch, wie in Ravenna, oder symbolisch, wie in Venedig, während im Osten das Konstantinopler Konzil im Jahre 692 gerade diese symbolische Darstellung verbot; und obwohl der Papst die Beschlüsse dieses Konzils nicht sanktionierte, kümmert man sich im Osten nicht darum und betrachtete den Beschluß als bindend. Deshalb verbreitete sich aber die Kruzifixdarstellung im Laufe des VIII. Jahrhunderts auch im Westen immer mehr, die Päpste lassen es malen, nicht nur in den Katakomben (St. Valentin), sondern auch in der St. Peterbasilika, in S. Maria Antiqua, in der Basilika des hl. Klemens in Rom und in der folgenden Epoche auch an vielen anderen Orten; besonders zur Zeit der Bilderverfolgung, als die griechischen Künstler nach dem Westen gelangen und sich in ganz Europa orientalische Handelskolonien bilden, die die leicht transportierbaren Gegenstände des Bronzegusses, der Elfenbeinkunst, der Schnitzerei und der Goldschmiedekunst nach Europa brachten. Das Hauptmuster des Typus — das Alles ist noch Bréhiers Meinung — ist die Miniatur des Rabbulas.

So also steht die Frage, gegen Behauptung steht Behauptung, was natürlich ist, da die Wissenschaft noch nicht einmal über die Methode der Untersuchung im Klaren ist. Unser Standpunkt ist der folgende: man muß von den Denkmälern ausgehen, muß den künstlerischen Willen suchen, zu dem den Künstler die Struktur seiner Phantasie veranlaßt hat, und muß versuchen, mit dem gegebenen Wissen aus dem Bereiche der geschichtlichen und dogmatischen Entwicklung die Stilerscheinungen zu

beleuchten, die Scheidung der beiden Entwicklungsreihen fortwährend aufmerksam verfolgend.

Vor allem will ich die ältesten Denkmäler der Reihe nach vorführen, und an ihnen die auf die Phantasiestruktur hinweisenden Zeichen suchen.

Eines der wichtigsten Denkmäler ist die Ampulla von Monza, nicht die symbolische, sondern jene, auf der wir zwischen den beiden Schächern Christus am Kreuze sehen. (Abb. 1.)

Die zwischen den Schätzen des Domes von Monza befindlichen Ampullen sind wahrscheinlich um größten Teil von dem Papste Gregor dem Großen der Longobardenfürstin Theodolinde gemachte Geschenke. Diese Ampullen waren gefüllt mit geweihtem Oel aus dem ewigen Licht der Kirche von Jerusalem, und auf der ganzen Welt verbreitet, und zwar am Ende des VI. Jahrhunderts nach Christus. Derartige kunstgewerbliche Gegenstände wurden schon im V. Jahrhundert in Jerusalem im Großen hergestellt, es ist daher unzweifelhaft, daß ihnen eine monumentale Schöpfung vorangehen mußte. Mehrere[1] bringen sie in Zusammenhang mit dem Mosaikbild der Apsis, des unter dem Kaiser Konstantin erbauten Martyrions von Jerusalem, was also einen um mindestens ein Jahrhundert früheren Ursprung bedeutet.

Die Szene ist in einen Kreis hineinkomponiert und füllt die obere Hälfte des Kreises aus. Christus steht zwischen den zwei Schächern, mit einem Kreuznimbus über dem Haupt, zwei Soldaten spielen am Fuße des Kreuzes Mora um die Kleider Christi[2], rechts und links der Baum des Lebens, oben Sonne und Mond als Himmelskörper. Hier ist alles Symbol. Die Kenntnis der Dogmen der Alexandrinischen Theologieschule ist anzunehmen. Während die Schächer nackt, mit kurzen Lendentüchern bedeckt, an das Kreuz gebunden sind, steht Christus selbst in langem Gewande mit edlem Gesichtsausdruck, langem, auf die Schulter fallendem Haare, mit Bart und offenen Augen, in Oranshandhaltung auf dem Kreuze.

Das andere Denkmal, das wir vorführen, ist ein Relief der Holztüre der römischen Santa Sabinakirche (Abb. 2). Die Kirche selbst entstand zur Zeit des Papstes Cölestin II. (422—432), und die Auffassung, daß die Holztüre mit der Kirche gleichzeitig verfertigt wurde, ist beinahe allgemein (Wiegand, Grisar, Kondakoff[3]). Es beginnt sich auch allgemein die Ansicht auszubilden, daß gegenüber der alten Auffassung

---

[1] Baumstark, Byz. Zeitschr. V. p. 178. Reil, Kreuzigung p. 40. Kehrer, Ikonographie der hl. drei Könige II. 50.

[2] Reil (Kreuzigung p. 35) hielt sie für zwei Pilger, Garucci für Adam und Eva, — wir werden sehen, daß beide Behauptungen und besonders die erste, zu den irrigsten Deutungen Anlaß gaben.

[3] Ausgenommen Bréhier (p. 32), der sich auf Berthier beruft, dessen Erörterungen aber gar nicht überzeugend sind. (La porte de S. Sabina p. 23.)

(Dobbert, H. Semper, Grisar, Wiegand), die sie für römische Arbeit hielt, die Bildhauerarbeit selbst im Osten entstand (Kondakoff, Dobbert, Ainalow, Berthier und Strzygowski).

Die Reliefs zeigen zwei Christustypen; auf der Kreuzigung begegnen wir einem bärtigen, langhaarigen Typus, wie man ihn im Osten findet[1]. Christus steht zwischen den beiden Schächern auf dem Kreuz, um ein gut Teil größer als die Schächer, womit der Künstler unter dem Einflusse der alten orientalischen und besonders ägyptischen Tradition (Perrot, Hist. de l'Art VIII, S. 700) Würde und Kraft ausdrücken will. Diese Tradition ist auch auf den urchristlichen Sarkophagen und blieb lange in der Kunst des Mittelalters erhalten[2].

Gegenüber der Ampulla von Monza ist der Körper Christi hier nackt, nur von einem schmalen, gürtelartigen Gewand bedeckt, — dahinter ist die Mauer einer Stadt sichtbar, gewiß die Jerusalems, aber, was auffallend ist, Christus lebt, seine Augen sind geöffnet und er steht in rein frontaler Lage mit Oranshandhaltung auf dem Kreuz und zwar auf einem Suppedaneum, seine Hand ist mit Nägeln durchbohrt, und hinter der Hand ist ein Arm des Kreuzes sichtbar.

Das dritte Denkmal (Abb. 3) ist eine Karneolgravierung und wird für ein sehr frühes Denkmal gehalten (Dalton: Katal. der frühchristlichen Werke des Brit. Museum, sowie Leclerq Manuel II. 368, schreibt es gar dem II. Jahrhundert zu), jedenfalls gehört es zu den frühesten. Christus steht zwischen den um Vieles kleineren Aposteln ohne Kreuz, aber mit Oranshandhaltung.

Auf dem vierten Denkmal (Abb. 4), einem Amulette (mitgeteilt von Cabrol, Dictionnaire), welches ebenfalls ein sehr frühes Werk ist, sind zwei Szenen sichtbar, auf dem unteren Teile des Kreises die heiligen Frauen bei dem Grabe, auf dem oberen Teile — wie auf der Ampulla von Monza — Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern, darunter zwei Mora spielende Soldaten. Christus ist mit einer antiken Toga bekleidet, in Oranshandhaltung, unter seinen Füßen ist der Arm des Kreuzes sichtbar, seine Füße sind nicht umwunden — wie die der Schächer — aber durchnagelt. Darauf die griechische Inschrift: «Kreuz unterstütze Abamoun» — so daß dieses Amulett ägyptische Koptenarbeit ist.

---

[1] Detzel (Chr. Ikonogr. p. 394) behauptet, daß man überhaupt nicht erkennen könne, ob Christus bärtig sei. Das kann man aber nur auf den Photographien seiner Zeit nicht, wohl aber auf dem Denkmale selbst, ja sogar auf den Aufnahmen von Allinari mit Sicherheit. (Siehe Abb. 2.)

[2] Siehe Dobbert. Jahrbücher, preuß. I. 43.

Wir haben also eine Gruppe von Denkmälern aus der Zeit, die vom II. bis zum VI. Jahrhundert reicht. Die Ursprünge der einzelnen Denkmäler stehen einander sehr nahe und enthalten ein bisher nicht berücksichtigtes Motiv, alle vier Denkmäler sind kunstgewerbliche Gegenstände, was auf das Vorhandensein eines oder mehrerer monumentaler Denkmäler schließen läßt.

Ist aber anzunehmen, daß es in den ganz frühen Jahrhunderten derartige monumentale Werke gegeben hat? Und wenn ja — wo? Ist dieser Ort Rom oder ist er im Osten zu suchen?

Nach diesen Fragen folgt die zweite: Was stellte diese Denkmalgruppe in dem merkwürdigen Motiv der Oranshandhaltung dar, was drückte sie damit aus? Welches Dogma, und woher stammt diese Auffassung? Hier haben wir einen ganzen Komplex von Fragen, die bisher gar nicht aufgeworfen wurden, und auf die wir mit dem Kriterium unseres oben entwickelten Standpunktes, den wir als Prüfstein benützen, zu antworten versuchen werden.

Gleich am Anfange müssen wir feststellen, daß alles, was die Krauß-Schule über den Ursprung der christlichen Kunst gelehrt hat, nur sehr beschränkt, nur vom Gesichtspunkte des weströmischen Reiches gilt. Tatsächlich lebte im Westen, in der mit den barbarischen Völkern kämpfenden lateinischen Welt die hellenistisch-römische Kunst auch noch in den Jahrhunderten nach Christus, sie wirkte, herrschte und die christliche Kunst nahm ihre Hilfe für die Kunst der römischen Katakomben in Anspruch, wie das neuerdings Sybell (Christl. Antike) bewiesen hat. Sie spielt eine bedeutende Rolle, obwohl ihr Ausgangspunkt und ihre Grundtypen auf orientalischen Ursprung hindeuten (W u l f f, Repertorium 1911. p. 280.). Denn die neue Kunstform des neuen Glaubens konnte sich in dem Jahrhunderte währenden Kampf des Christentums im Westen nicht ausbilden. Auch nach den Siegen des Christentums sehen wir keine kraftvolle Bewegung, die Eroberung der Barbaren ließ dies nicht zu und die Tatsache, daß orientalische Künstler, die durch die Bilderverfolgung aus dem Osten vertrieben wurden, nach Europa kamen, — diese Invasion — machte der inneren ursprünglichen Weiterentwicklung der westlichen christlichen Kunst auf eine Zeit ein Ende. Die orientalischen Typen siegten vorderhand in der Kunst.

Die neueren Forschungen bewiesen nämlich, daß die hellenistische Kunst sich bald im Osten, wo das Christentum entstand, ausbildete und verbreitete, sich in den Dienst der christlichen Weltanschauung stellte, aus ihr neue Inspiration schöpfte, starke schöpferische Kraft gewann und spielend die neuen Symbole des neuen Glaubens schuf, ferner die zum

Ausdrucke dieser Symbole dienenden Gelegenheiten, den neuen Kirchentypus mit seinem Ornamente, die Grabmäler und die zur Entwicklung des religiösen Lebens dienenden kunstgewerblichen Gegenstände herzustellen begann. Leider zerstörte der Sturm der Jahrhunderte, innere Gegensätze, die Bilderverfolgung, der Islam — lauter feindliche Umstände — wie ein verderblicher Samum gerade diese monumentalen Denkmäler, an deren Statt neue Denkmäler entstanden, die aber auch zugrunde gingen, — während die kleinen kunstgewerblichen Gegenstände sich retten konnten, um uns von den zerstörten bedeutenden Denkmälern eine schwache Vorstellung zu geben.

Denn sie waren bedeutend. Schon C o u r a j o d hat dieses erkannt, in seinen 1887—1896 gehaltenen Vorlesungen (später unter dem Titel Leçons professée à l'école du Louvre gesammelt). Aber erst seit dem Erscheinen des bahnbrechenden Buches S t r z y g o w s k i s: «Orient oder Rom», 1901 wird die Erkenntnis immer allgemeiner, daß die christliche Kunst im Osten entstand, von dort in die westliche Kunst eindrang, über das karolingische Zeitalter in die romanische und gotische Kunst, deren Grundlage die abstrakte graecoasiatische Kunstrichtung ist, die schon im II. Jahrhundert entstand und sich im Zeitalter Konstantins entwickelte, — wie dies heute nicht mehr Strzygowski allein lehrt, sondern eine ganze kunsthistorische Schule. Die hellenistische Kunst wird von Alexander dem Großen nach dem Osten gebracht, wo sie sich orientalisiert und, in den Dienst des christlichen Geistes tretend, dort die neue christliche Kunst schafft. Die christliche Auffassung verbreitete sich im Osten sehr schnell und nicht nur im Kreise der Armen, wie im Westen, sondern in erster Reihe im Kreise der Reichen[1]. Zu dieser Zeit hatte die Verfolgung von Seiten des Römischen Staates noch nicht begonnen, sie beginnt erst im II. Jahrhundert, aber man verteidigt sich in gleicher Weise in Wort und Schrift und im Laufe dieser Glaubenskundgebungen, wie z. B. in Armenien, der Osroene bildet sich die neue politische Organisation mit christlicher Staatsreligion aus, was zur Folge hat, daß im ganzen Osten, besonders in Afrika, prunkvolle Kirchen entstehen[2]. Und wenn auch zur Zeit der Bilderverfolgung diese Kirchenornamente, Fresken und Mosaiken zugrunde gingen, so beweisen die in der Menas-Stadt gefundenen vielen Denkmäler, die in der unterirdischen Kapelle von Karthago gefundenen Monumente und Reliefs und auch die Beschreibungen der Kirchenväter (z. B. S t. A u g u s t i n u s, de

[1] H e l m o l t, Weltgesch. IV. p. 175.
[2] C a b r o l, Dictionnaire I. 658.

consensu evangelistarum) die künstlerische Blüte, die im Orient besonders in Alexandrien, Antiochien, Ephesus, Edessa in der Zeit vor Konstantinus herrschte[1]. Zu dieser Zeit versuchten die östlichen Kirchenväter im Laufe der mit den Heiden, Juden, griechischen Philosophen, besonders den Anhängern der Schule Plotins geführten Glaubensdebatten die Klärung der einzelnen Dogmen, strebten nach einheitlicher Organisierung, was für den Plan der römischen Kaiser, eine staatliche Einheit zu schaffen, ein störender Umstand zu sein schien und mit bald kleineren, bald größeren Unterbrechungen zu blutigen Verfolgungen Anlaß gab. Aber es war schon zu spät. Das Christentum war bereits in das Haus des Kaisers eingedrungen, in das ganze römische Reich, auch nach dem Westen, davon gar nicht zu reden, daß es den ganzen Osten überschwemmt hatte, so daß Konstantins Verordnung, die das Christentum zur Staatsreligion erhob, in erster Reihe von der Staatsraison diktiert worden war[2]. Vom Jahre 324 an wird die Kirche zu einer großen Macht, es beginnt — hauptsächlich in Palästina — ein mächtiger Kreuzkultus, der noch einheitlicher organisiert wird, was neuerliche Glaubensdebatten hervorruft. Diese Gruppe von Ereignissen gibt den Künsten freilich einen großen Aufschwung, Konstantin selbst fördert sie und erläßt im Interesse der Künstlerheranbildung Verordnungen, besonders seit er in seiner neuen Hauptstadt Konstantinopel große Bauten beginnt, ebenso wie in Jerusalem, wo er den Bau einer Kirche beschließt an der Stelle, wo im Jahre 326 das heilige Kreuz von seiner Mutter gefunden worden ist.

Kann man sich aber vorstellen, daß all dies keine Antezedenzien gehabt habe? Wenn wir wissen, daß in der auf Golgatha erbauten Kirche Konstantins ein Goldkruzifix stand[3], kann man dann glauben, daß dies die erste derartige Kunstschöpfung gewesen sei? Fällt die Kunstform fertig vom Himmel? Im Gegenteil, — es mußte bereits vor Konstantin ein blühendes Kunstleben gegeben haben, daß hie und dort den Charakter der Götzenverehrung gehabt hatte, so daß bereits das Konzil von Elvira im Jahre 305 n. Chr. die Wandmalerei entschieden verbot, damit «die Gegenstände unserer Verehrung nicht auf den Wänden erscheinen», (ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur. Bréhier, La querelle des immages p. 12). Aber dieses Verbot war wirkungslos. Die Entwicklung der Malerei schritt vorwärts und das Konzil von Nicaea (325 n. Chr.) konnte nur mehr aussprechen, daß die Komposition das Recht der Kirche, die Ausführung das des Künstlers sei.

---

[1] Reil, Altchr. Bildercyklen, p. 10. beschreibt die zeitgenössischen Fresken.
[2] Boissier, La fin du paganisme I. p. 67.
[3] Kleinschmitt, Lehrbuch p. 178. Reil, Kreuzigung p. 40.

Die Kirchenväter hatten nämlich bereits erkannt, daß die Wandmalerei von instruktiver Wirkung sei, daher bilden sie ein ganzes System aus, an welcher Stelle der Kirche einzelne biblische Szenen zu malen seien[1].

Es ist daher unzweifelhaft, daß im Osten bereits vor Konstantin die Ausbildung der neuen Typen christlichen Geistes vor sich zu gehen begann, gewiß auch die des Kruzifixes, als des Grunddogmas der christlichen Religion, und da die Ausbildungen der Typen unbedingt die religiösen Auffassungen und deren Veränderungen begleiten, so wollen wir die Etappen der Entwicklung des Erlösungsdogmas in der Zeit vor Konstantin untersuchen.

In ihrer ersten Form, wie sie sich in der Zeit nach dem Apostel Paulus zeigt, war an der Erlösung nicht das Größte und Erhabenste, daß Christus am Kreuze für uns Alle den Schmerzenstod starb, sondern die Menschwerdung des Gottes-Christi, seine Erscheinung auf der Erde, seine moralischen Taten und seine Auferstehung (S t o c k b a u e r, Kunstgesch. des Kreuzes p. 155. R e i l, Kreuzigung p. 4), was mit der heidnischen Auffassung sehr wohl vereinbar war (R e i l, Kreuzigung p. 2). Aber gegenüber dem Gottesbegriff der heidnischen Welt, der, wie das Wort Celsus es beweist, sich damit nicht aussöhnen konnte, warum Christus, wenn er ein Gott ist, gelitten hat, warum er am Kreuze dürstete und sterben mußte, fand bereits der Apostel Paulus die Abstraktion in der Lehre von der Erlösung von unseren Sünden. Die Lehre selbst diente seit dem II. Jahrhundert als Stoff für Glaubensdeutungen.

Der Osten, der im Uebrigen zu abstrahierenden Phantasien und zu den feinsten Analysen neigt, fand entsprechend seinem inneren Wesen in dieser subtilen, reinen Mystizismus auslösenden Frage einen ausgezeichneten Stoff, den er träumen, analysieren, sich vorstellen konnte, der ihm Anlaß zu Visionen gab, zu denen die Natur höchstens Bruchteile von Stoff liefern konnte. Inmitten dieser abstrakten Glaubensdebatten bildete sich im Osten die Kirche mit ihrem Dogmenkreis aus[2], in den reichsten Variationen, frei wuchernd, ohne Einheit, hauptsächlich in zwei Richtungen, und erst die zur Zeit Konstantins beginnenden Konzile hatten die Aufgabe, in den divergierenden Auffassungen eine Ein-

---

[1] D i e h l, Manuel d'art byz. p. 6. zitiert die Briefe St. Basils, St. Gregoirs von Nyssa und besonders St. Nilus († 430), der den Ort des Kruzifixes (nach anderen nur des Kreuzes) bezeichnet.

[2] Besonders die Erlösungslehre ist vom II. Jahrhundert an die Basis großer Glaubensdebatten in Edessa und Karthago, Alexandrien und Antiochien, gleicher Weise, aber hauptsächlich mit zwei Zielen: Das eine strebte nach Abstraktion, das andere nach realistischer Auffassung. Die alexandrinische Schule, die hauptsächlich auf Palästina wirkte, war das Zentrum der ersten, Antiochien und Syrien das der zweiten Auffassung. H a r n a c k, Dogmengeschichte p. 592.

heit zu schaffen. Das ging aber schwer. Wer verleugnet gern seine Träume?

Die erste Sekte, die die Entwicklung des Kruzifixes wesentlich beeinflußte, ist die Sekte des Doketismus, die das irdische Leben und den Tod Christi als bloßen Schein betrachtete und um den Kreuzestod die Fieberträume der wuchernden Phantasie in Bewegung setzte, wozu die hellenistisch Gebildeten mit der Einführung des Begriffes L o g o s ein Gegengewicht zu schaffen suchten. Sie sahen im Logos eine zwischen Gott und dem Menschen vermittelnde Idee, deren Verkörperung Christus ist. Diese Auffassung fand unter den Glaubensdeutungen der vielen gnostischen Sekten die größte Verbreitung, so daß sie sogar auf die Doktoren Klemens und Origenes aus Alexandrien von Einfluß war, die doch das G o t t m e n s c h e n t u m Christi in außerordentlich feinen Spekulationen ausdrückten. In dem Grundgedanken der Vergöttlichung des Menschen faßten sie den Erlöser Christus zusammen, den ὑπεράνθρωπος, der mit seiner göttlichen Kraft den Teufel besiegt hat, der aus uns die Dämonen vertrieb und mit wundertätiger Kraft während unserer Erdenwanderung unser Förderer und Helfer, im Jenseits unser Fürsprecher und Verteidiger ist, dessen Tod ein selbstgewählter Tod ist, wie dies Gregor von Nazianz lehrt, und in dem der leidende Mensch neben seinem Gottestum verschwindet. Diese abstrakte Auffassung fand einen symbolischen Ausdruck: man stellte nicht den leidenden Menschen, sondern das blutende Lamm auf dem Kreuze dar, — gleichsam nur andeutend, hinweisend, erinnernd an den in seiner Bedeutung erkannten Kreuztod, — wofür es im Westen weder zu dieser Zeit, noch bedeutend später im VI. bis VIII. Jahrhundert ein Beispiel gibt, — aber diese Abstraktion schuf einen neuen Uebergangstypus, keinen bloß symbolischen, sondern einen der Wirklichkeit näher liegenden: die e r s t e Form der Kreuzigung, die aber bis heute von niemanden erkannt wurde.

Sie wurde auf kombinative Art, indem man von der alten Kunst lernte, geschaffen und zwar derart, wie beispielsweise der Engel aus der griechischen Nike[1], — hier wurde eine Verbindung mit der uralten Oransform hergestellt, was um so einfacher war, da seelische Beziehungen bestanden, besonders in Alexandrien, wo noch der ägyptische Seelenkultus lebte, unter den Kopten und dann, von ihnen ausgehend, im ganzen Orient: Der Glaube, in der jenseitige Beurteilung der Seele vor Osiris, wo der Tote fleht und betet im Interesse des Kha (Seele), in der im Osten gebräuchlichen Form die erhobenen gebeugten Arme vor sich

[1] Strzygowski, Orient oder Rom, p. 26.

hinhaltend, mit nach außen gerichteter Handfläche[1]. Diese um ihr Heil flehende Seele finden wir nicht nur in der altägyptischen, sondern überhaupt in der orientalischen Kunst[2], da sie aber meistens im Profil dargestellt wurde, so erkannte man sie nicht, obwohl wir ihr in der griechischen Kunst auch in frontaler Lage begegnen[3]. Den antiken Ursprung des Oransmotiv erkannte man lange nicht oder besser, man anerkannte ihn nicht[4], man nahm sie einfach für eine Schöpfung der Katakombenkunst, sogar Leclerq[5], obwohl dieser einen in Herculaneum gefundenen Bronzeorans erwähnt, ja sogar ein Bild davon veröffentlicht. Der ägyptische Orans, die betende Seele, machte in der christlichen Auffassung verschiedene Aenderungen durch und zwar, — wie dies neuerdings Michel beweist und Wulff anerkennt[6], — durch die Traditionen der jüdischen Gebete, die in einer unbedingt vorhandenen jüdischen Kunst bereits Ausdruck gefunden hatte, und zwar gerade in der Form des Orans. — Das erste Beispiel dafür ist auf einem jüdisch-christlichen Denkmal zu sehen (Abb. 5) dessen Aufschrift die Berufung auf den «Gott (der Väter) Abrahams, Isaaks und Jakobs» enthält, aber bereits mit einem Kreuz versehen ist[7]. Die Bedeutung des Orans beginnt Wulff in seiner vor kurzem erschienenen Studie zu erkennen, indem er erklärt, daß die christliche Kunst im Orans ein Bindeglied geschaffen hat, durch das sie den gesamten malerischen Grabschmuck zur Gestalt des Gottessohnes in Beziehung setzte[8], ohne Rücksicht darauf, daß der Orans nicht — wie ich weiter oben nachwies — in der reinen Schöpfung der christlichen Kunst, sondern sogar in seiner intellektuellen Eigenart übernommen worden ist; er machte aber bedeutende Aenderungen durch. Er stellt nicht die betende Seele des Toten, nicht den Idealtypus der betenden Seele dar, wie viele behaupten[9]. Im Uebergangsstadium konnte er wohl den betenden Verstorbenen bedeuten, aber in seiner letzten Ausgestaltung ist er die Personifizierung des um Segen Bittenden, meistens in weiblicher Gestalt, es gibt aber auch männliche Oranten in großer Zahl[10]. In

---

[1] Gayet, L'Art copte p. 90.

[2] Beispiele: Perrot et Chippier: Histoire de L'Art I. 126, 144, 252, 307, 789. II. 506. III. 309, 530, 538. IV. 325, 513, 730. V. 618 (ein persisches Grabrelief) 793, 832.

[3] Strzygowski war der erste (Alex. Weltchronik p. 157) der die Orantenform auch im Profil erkannt hatte. Griechische Analogien wurden herbeigezogen von Sybell, Christliche Antike, I. 258 Stele aus dem Jahre 400 v. Chr. — Mon. Piot. XII. Karthagoer Sarkophag aus dem Jahre 300 v. Chr. — Dalton, Kat. d. brit. Mus. p. 5. Griechischer Sarkophag aus dem Jahre 200 v. Chr. Denkmaldetail, Rev. Arch. 1911. S. 62. Byz. Zeitschrift IX. 255 heidnisch-griechische Stele, aus dem alexandrinischen Museum usw.

[4] Sittl, Gebärde in der Kunst p. 305. Rev. Arch. II. p. 205.

[5] Leclerq, Manuel d'arch. II. 166.

[6] Michel, Gebet und Bild. p. 35, Wulff, Repertorium 1911 p. 290.

[7] Wulff, Repertorium, 1911. p. 292.

[8] Repertorium 1911. p. 301, 306.

[9] Wulff, o. z. p. 302.

[10] Laurent, L'Art chrét. prim. I. p. 82. Strzygowski, Alex. Weltchr. p. 156.

dieser Form war er in erster Reihe unter den Kopten verbreitet, auf altägyptischem Gebiete (wie das neuerdings Gayet, Strzygowski und Sybell bewiesen haben) und zwar auf Stelen, wo wir dem Uebergangsstadium begegnen, indem der Verstorbene für seine jenseitige Glückseligkeit betet; wir begegnen ihm auch auf Sarkophagen, die aus Afrika stammen, wo der Orans zwischen zwei Kerzen steht, was die Quelle des ewigen Glanzes, Christus, symbolisiert[1], — wir begegnen ihm in Katakomben des Ostens und Westens, und die Form selbst wird zu einem Teile der Liturgie [2]. Dann weitet er sich zur Personifikation des um Segen Bittenden aus, als er auch auf Amulette gelangt. Wir begegnen ihm gleichzeitig mit dem in der Löwengrube betenden Daniel auf Amuletten, auf den Ampullen des Menas, des Märtyrers aus der Zeit Diokletians, da er die Glaubensquelle des Amulette tragenden Gläubigen in seelischer Bedrängnis wird, hauptsächlich aber in der Zeit der Entwicklung des Marienkultus als Mariaorans und zwar sowohl als Wandschmuck, wie auf Stoffen, Amuletten in größter Verbreitung[3].

Das Oransmotiv stand von Anfang an in symbolischer Beziehung zu Christus, auf den es hinwies, gleichzeitig Beten und Anbetung bedeutend, mit direktem Hinblick auf den Kreuztod des Erlösers. St. Ambrosius sagt: «Unsere Bitte wird rascher erhört, wenn unser Körper Christus darstellt, an den wir denken»[4]. Die Oransform selbst ist daher die erste Darstellung des gekreuzigten Christus, wie wir das auf den von uns vorgeführten Denkmälern des Christusorans sahen.

Dies ist die Uebergangsform, die an das Kreuz erinnert und der wirklichen Tatsache der Kreuzigung am nächsten steht, aber bloß Abstraktion, bloß Wesen ist; Historie als Symbol; — aber in einer der endgültigen Form am nächsten stehenden Lösung: eine Fiktion der alexandrinischen Theologie und in inniger Beziehung zu der ägyptischen Urreligion. Die alexandrinische Schule betont das, was an Christus geistig ist, die wundertätige Macht Christi, seine göttliche Kraft, neben dessen Gottestum der leidende Mensch zwerghaft erscheint. Das ist der Christusorans, der mit dem Kreuztode Gott gewordene Geist, die Quelle ihres Glaubens, der Besitzer ihres Vertrauens, der Ausdruck des heiligen Mysteriums der Erlösung.

---

[1] Kaufmann, Handbuch p. 299. Sybell, Chr. Antike II. 60.

[2] Cabrol, Dictionnaire, I. p. 654.

[3] Kaufmann, Bericht über die Menasheiligtümer p. 30. Ders.: Ikonographie der Menasampullen. Siehe die Fresken in den Katakomben der großen Oase in Lybien. Ders.: Handbuch p. 545. Bezüglich des Maria-Orans, Strzygowski, Drei Miszellen p. 28. Röm. Quart. 1892. — Byz. Zeit V. p. 150.

[4] Laurent, L'Art chr. primit. I. p. 81.

Mit dieser Erkenntnis wollen wir die vorgeführten Denkmäler noch einmal betrachten.

Wir begegnen auf jedem dem Christusorans, und es ist unzweifelhaft, daß in den Zeiten vor Konstantin in der orientalischen, besonders der Alexandrien nahe stehenden Welt dieser Typus, dessen seelische Grundlagen wir kennen, als eine Schöpfung der abstrakten Phantasie vorhanden war. Beobachten wir jetzt die ikonographischen Details dieser Denkmalgruppe.

Die Ampullen von Monza behandelt auch Reil, aber seine ganze Betrachtung ist vom Anfang bis zu Ende Irrtum.

Er geht von dem heiligen Kreuzkultus in Jerusalem aus, wohin im ganzen Orient jährlich zwei Pilgerfahrten veranstaltet worden sind, und führt die Ampulla auf ein Mosaikbild der an der Stelle des Kreuzes erbauten Kirche zurück, aber auf das spätere, zu Ende des VI. Jahrhunderts erneuerte, er sucht also das Prototyp eines im V. Jahrhundert bereits in der ganzen Welt verbreiteten kunstgewerblichen Gegenstandes in einem am Ende des VI. Jahrhunderts angefertigten Mosaikbild[1]. (Es ist wohl möglich, daß er die Mosaiken des VI. Jahrhunderts für eine Wiederholung der Konstantinmosaiken hält, — was aber in seiner Darstellung schwer zu verstehen ist.) So viel ist gewiß, daß auf den Mosaiken von Jerusalem schon zur Zeit Konstantins das Kruzifix der Ampullen dargestellt war. Reil glaubt, daß in jener Form, auf der das Bildnis Christi über dem Kreuze in ein Medaillon gefaßt zu sehen ist, unter dem Kreuze zwei Pilger knien. Rechts und links vom Kreuze kann man die beiden Schächer sehen in Oranshandhaltung. Das ist unbedingt eine frühere Form, jedenfalls eine symbolische Darstellung, aber nur ein Uebergang zu der, die ich vorgeführt habe, wo Christus selbst der Orans ist, während die beiden Schächer mit zusammengebundenen Händen am Kreuze hängen[2]. Sie wird ergänzt durch zwei am Fuße des Kreuzes Mora spielende römische Soldaten, die Reil in unglaublich irriger Meinung für kniende Pilger hielt, — da doch eben diese Mora spielenden Soldaten die ganze Zeit hindurch in dieser Form erhalten geblieben sind. Der Umstand, daß dieses Jerusalemer Mosaikbild in einer Kopie in der

---

[1] Reil, Kreuzigung p. 54.

[2] Es ist interessant, daß Reil, der das Oransmotiv sowohl auf der Santa Sabina, als auch auf der Ampulle durch Platzmangel erklärt, auf der 110. Seite seines Werkes schwankend wird und ausruft: «Die Platzfrage allein kann nicht maßgebend gewesen sein!» Aber er hat keine Erklärung dafür. Daß aber hier von einem solchen symbolischen Kruzifix die Rede sein konnte, beweist der sogenannte Brief des Patriarchen, (Reil, Altchr. Bilderzyklen p. 44) worin über die bethlehemitischen Bauten und Wandbilder Konstantins gesprochen wird, u. a. von einer Kreuzigung τὰ ἀχούσια παδήματα, was beweist, daß auf den konstantinischen Mosaiks das Kruzifix immer vorkam.

Sergiuskirche in Gaza ebenfalls vorhanden war, und daß dort ebenfalls von knienden Pilgern keine Rede ist, sondern von Mora spielenden Soldaten, klärte ihn nicht auf, — ja nicht einmal die im VII. Jahrhundert in Santo Stefano Rotondo zu Rom befindliche Wiederholung, die Papst Theodor aus Jerusalem bringen ließ. Dabei ist auch dieses ohne kniende Pilger[1]. Er überbietet dies noch damit, daß er auch auf dem ägyptischen Amulette kniende Pilger sieht, freilich nur darum, um all' dies auf den Kreuzkultus zurückführen zu können, der aber mit dem Kruzifix selbst in ziemlich geringem Zusammenhange steht. Die Bedeutung des auf der andern Ampulla von Monza befindlichen Christusorans erkennt er überhaupt nicht und sieht die Symbole des Künstlers, — die beiden den Lebensbaum darstellenden stilisierten Bäume neben dem Kreuz, — einfach für Charakteristika der Landschaft von Jerusalem an.

Gegenüber der Auffassung von Reil ist die alle Zweifel verscheuchende Klarheit unserer Erklärung um so sinnfälliger.

Die Oranshaltung des Holzreliefs des Santa Sabina war bereits viel charakteristischer, als daß sie jenen, die sich mit der Frage beschäftigten, nicht aufgefallen wäre[2]. Aber keiner erkannte ihre Bedeutung, obwohl ihr Vorkommen auf den übrigen Denkmälern, auf der Karneolgravierung, auf dem ägyptischen Amulette beweist, daß diese Form, — in ihrer abstrakten Auffassung, — der konkreten historischen Darstellung voranging und an der Ausgestaltung des Kruzifixes teil hatte.

Alle diese Denkmäler illustrieren auch die Entwicklung des Christustypus interessant, — was beweist, daß sie nicht aus derselben Zeit stammen. Der gnostische «schöne Jüngling», der rein hellenistischen Geschmack verrät, also bartlos und kurzhaarig ist, befindet sich nicht in unserer Gruppe, ist aber auf den frühen Goldgläsern zu sehen, ja sogar in den westlichen Katakomben, zusammen mit einer anderen Abart, wo er nämlich bartlos aber langhaarig ist[3]. In unserer Gruppe begegnen wir einer anderen Variation des östlichen Typus, dem bärtigen, ernst aussehenden, langhaarigen Typus, dessen Mittelpunkt Palästina ist. Dort war dies unter den Juden die modische Tracht, das nach zwei Seiten gekämmte, auf die Schultern fallende lange Haar, und die Barttracht, die bereits Konstantin im Osten vorfand, von wo sie in den westlichen Typus übergeht, — sowohl auf die Wände der Katakomben, wie auf die

---

[1] Reil, Kreuzigung p. 52. 53.

[2] Wiegand, S. Sabina p. 23: «Man beachte die Orantenhaltung», aber leider berücksichtigte er sie nicht genügend, weil er nur so viel sagt, daß der Künstler vom traditionellen Typus übernahm, was möglich war, ohne sich große Mühe zu geben, es nur zweckentsprechend umzugestalten. — Wiederholt von Reil, (o. z. p. 62). Laurent, (o. z. II. 112). Kondakoff, (Rev. arch. 1877 p. 365).

[3] Weis-Liebesdorf, Christus und Apostelbilder, 1902.

Sarkophage, — und den antikheidnischen Typus des bartlosen Jünglings verdrängt[1].

Im östlichen Typus unterscheiden wir mehrere Variationen. A) Die alexandrinisch-palästinische, abstrakte, a) bärtig, langhaarig und in langem Gewande (Colobium): Ampulla von Monza, ägyptisches Amulett, b) bärtig, langhaarig, mit kurzer Umhülle: Santa Sabina.

Beide Variationen sind nur symbolische Christusoranten, der Ausdruck einer abstrakten Auffassung, voll mystischer Züge. Sie blieben im Osten, ungeachtet des unter der Wirkung einer konkreten Auffassung entstandenen neuen Typus, lange erhalten, gelangten aber zur Zeit der Bilderverfolgung nach dem Westen, jedenfalls nahmen sie neue Gestalt an.

Dazwischen begann eine naturalistische Entwicklungsreihe, die von Künstlern mit konkreter Phantasie geschaffen wurde, und zwar ebenfalls im Osten, aber in Syrien, wenigstens blieb uns das erste Denkmal in Form einer Miniatur vom Ende des VI. Jahrhunderts erhalten. Man muß also neuerdings einen früheren monumentalen Prototypus annehmen, mindestens aus dem V. Jahrhundert, weil, wie wir sehen werden, der neue Typus außerordentlich verbreitet ist, obwohl es nicht wahrscheinlich ist, daß dies auf Grund einer Miniatur geschehen sei, — wir müssen im Gegenteil auch die Miniatur für den Widerhall eines Mosaiks halten. In der triumphierenden Kirche, die zur Staatsreligion geworden war, verlor, — da der Kaiser Konstantin die Kreuzigung als eine Art der Bestrafung abschaffte, — die Kreuzigung Christi ihr altes Odium, und dies allmählich auch im Kreise der Heidenschaft. Als historisches Ereignis, als konkrete Tatsache beginnt sie namentlich im Kreise der real Veranlagten die Phantasie zu beschäftigen, was auch durch die Glaubensdebatten über die Doppelnatur Christi verstärkt wurde. Hatte er eine oder zwei Naturen? Die Monophysiten verkündeten das erste, und zwar derart, daß die Gottnatur Christi seine menschliche Natur aufgesogen habe, was im Kreise der mystischen ägyptischen Mönche ein starkes Echo erweckte. Als aber das Konzil des Jahres 451 die Lehre verdammte, indem sie die Menschennatur Christi aussprach, konnte sie nicht einmal durch die Förderung, die ihr der Kaiser Justinian angedeihen ließ, am Leben erhalten werden und der Monophysitengeist verschwand — mit Ausnahme der Koptenkirche — aus der Welt, im Sinne des Standpunktes, den Papst Leo der Große in seinem Flaviusbrief entwickelte, und der in der einen Person

[1] Den Typus mit dem gescheitelten langen Haar leitet Strzygowski nicht aus Palästina, sondern aus Edessa, aus einem persischen Gottestypus ab. (Byz. Zeit XVII. p. 266.) Wäre es aber nicht einfacher, an eine unmittelbare Wirkung der Milieu zu denken?

Christi beide Naturen, die göttliche und die menschliche, anerkannte. Besonders in Syrien glaubte man an die menschliche Natur Christi, betonte seine menschlichen Leiden, mittels deren er die Menschheit erlöste, wie bereits Isaak von Antiochien sang: «Er steigt auf das Kreuz und gebiert oben die Seinen, und lagert sie dort sicher vor den Füchsen und Drachen und Basilisken, die ausgebreiteten Arme beschatten die Küchlein, die Dornenkrone wird zur Mauer um das Nest»[1]. Entsprechend jener Nestorianerauffassung verherrlicht Jakob von Sarug in seinem Gesang die hehre Seele des gekreuzigten Gottmenschen, der wiewohl unbekleidet, große Macht besitze, aber an seiner Seite blute die von einem Lanzenstich herrührende Wunde, — seine Hände seien durchbohrt, seine Arme ausgestreckt, seinen Lippen habe man Essig geboten, sein Haupt mit Dornen gekrönt[2]. Von da an wird das menschliche Leiden Christi der Mittelpunkt der Erlösungsidee, so daß Feuerbach aussprechen konnte[3]: «Die christliche Religion ist die Religion des Leidens». So wird das Symbol zur Wirklichkeit und so geht ab und zu ein realistischer Zug, z. B. der gerade ausgestreckte Arm, — auch in die Liturgie über. Die Oranshaltung hört auf, die Christenheit betet mit gerade ausgestrecktem Arm, wie es der anonyme Autor des Carmen de Christi Jesu beneficiis (vielleicht Rusticus Helpidius?) fordert. —

Die Aenderung in der dogmatischen Auffassung mußte sich hauptsächlich hier in den künstlerischen Produkten Syriens äußern, um so eher da bereits der 82. Kanon des Quinisextum-Konzils die Abschaffung der Symbole, die Darstellung des Menschentums Christi (so wie sie die Dichter — gewiß von Kunstwerken inspiriert — besangen) forderte.

Hier in dem syrischen Kreis, zwischen dem Volke, das sich stark an die Wirklichkeit klammerte und konkrete Phantasie hatte[4], mußte die neue Kruzifixdarstellung geboren werden, die. nicht mehr einen abstrakten Christusorans, sondern den gekreuzigten Christus selbst mit den evangelischen Ereignissen der Kreuzigung darstellte. Wir haben keine sicheren Daten, wo dies geschehen sei, ob in Antiochien oder in Jerusalem oder in Nazareth. Aber wir wissen, daß hier in den nachkonstantinischen Zeiten nacheinander mächtige Basiliken gebaut wurden mit prunkvollem Mosaikschmuck z. B. in Nazareth[5], wie dies neuere Ausgrabungen beweisen. Wir wissen, aus der Biographie Barittâs, eines syrischen Mönches

---

[1] Reil, Kreuzigung p. 25.
[2] Reil, Kreuzigung, p. 30.
[3] Feuerbach, Das Wesen des Christentums, p. 92.
[4] Der Mosaikschmuck ihrer Kirchen und ihre Gewänder waren voll mit Tier- und Jagdszenen. Reil, Altchr. Bildzyklen p. 31.
[5] Viaud, Nazareth et ses deux églises. Paris. Picard 1910.

aus dem VI. Jhdt., daß das Kruzifix in Form eines Altarkreuzes im Osten bereits sehr verbreitet war[1], und zwar gerade in Syrien. Wir wissen, daß es auch in Ravenna zu dieser Zeit ein von dem Kaiser Maximilian geschenktes Holzkruzifix gegeben habe, ubi corpus domini pependit[2]; all dies bestätigt die Verbreitung der Kruzifixdarstellung zu dieser Zeit im Osten.

Wir haben aber auch andere Daten. Die konstantinopolitanische Kirche der Apostel, die noch Konstantin errichtete, Justinian später umbauen und mit neuem Mosaikschmuck versehen ließ[3]. Die neuen Mosaiken werden von Nikolaus Mesarites, Bischof in Ephesus (geboren 1164) beschrieben, auch die von dem Maler Eulalios gezeichnete Kreuzigungsszene[4]. Gemäß dieser Beschreibung hatte Christus ein dunkles Gewand an, seine Arme waren weit ausgebreitet und er hing zwischen den beiden Schächern. Aus den Deklamationen des Mesarites sind nur so wenige positive Daten herauszuschälen. Dieselben Mosaiken beschreibt auch der Dichter Konstantinos Rhodios, und es ist aus seiner Beschreibung folgendes festzustellen: daß Christus zwischen den beiden Schächern hängt, ferner der Lanzenstich, die Hinaufreichung des essiggetränkten Schwammes und die Anwesenheit Marias und des Apostels Johannes zu Füßen das Kreuzes[5]. Nicht einmal soviel ist aus der Rede des Choricius, der die gleichzeitig erbaute Sergius-Basilika von Gaza (Syrien) beschreibt, festzustellen, er erwähnt außer der Tatsache der Kreuzigung nur, daß Christus zwischen den beiden Schächern hing[6].

Aber alle diese monumentalen Denkmäler sind nicht auf uns gekommen, dagegen blieb ein einziges, — wenn auch nicht auf Grund eines bestimmten Denkmals, — wohl aber jedenfalls in einer nach Prototypen angefertigten Kopie erhalten.

Rabbula, ein Mönch aus Zagba (Mesopotamien) malte es im Jahre 586 in einem syrischen Evangeliarium (gegenwärtig in Florenz, in der Bibl. Laurentiana); es nimmt zwei Drittel des Blattes ein, während unten die Auferstehung zu sehen ist (Abb. 6). Vom künstlerischen Standpunkt betrachtet zeugt diese geschlossene, lebensvolle Komposition, — in der die Bewegung des Lanzenstechers erstklassig in der Zeichnung ist, — von feiner künstlerischer Fertigkeit, das Gleiche gilt von der Farben-

---

[1] Von Baumstark bestätigt. (Röm. Quart. 1900 Jahrgang. p. 70.) Das am Altar befindliche Kruzifix fiel während eines Sonntagsgebetes herab. (Byz. Zeitschr. X. 719.)

[2] Agnellus, (P. lat. C. VI. p. 610).

[3] Heisenberg, Die Apostelkirche, II. 2.

[4] Ebendort. p. 37.

[5] Lagrand, Poema de Const. le Rhodien, 1896.

[6] Stark. Gaza und die Künste, Jena, 1852 p. 629. Die Rede des Choricius wurde von Boissonade herausgegeben. p. 98.

harmonie: das violette Colobium Christi, die feurigen Farben der Kleider der Mora spielenden Soldaten, der rote Rock und die weiße Hose des Mannes mit der Lanze, die blaue Tunika des Mannes mit dem Schwamm, all dies beweist einen ausgesprochenen Farbensinn und zumindest eine große künstlerische Uebung. Wir wissen, daß zu dieser Zeit in den Klöstern des Ostens bereits große Bibliotheken vorhanden waren und eine starke Praxis des Bücherschreibens, die antike Tradition war noch lebendig und hörte auch später, zur Zeit der Bilderverfolgung, nicht auf. Davon legt auch der Rabbulakodex hervorragende Zeugenschaft ab[1].

Neben den künstlerischen Qualitäten beweist auch die Komposition des Ganzen, daß sie keine Erfindung, kein erster Versuch sein konnte, sondern daß dahinter eine große Vergangenheit stehe, eine monumentale Lösung, vielleicht sogar eine mehrfache. Zumindest müssen wir annehmen, daß die Werke des Konstantinopler Eulalios und die seiner Gefährten Rabbula vorangegangen sind. Jedenfalls wurde er von ganz anderen künstlerischen Bestrebungen geleitet, wie die Schöpfer der anderen, abstrakten Richtung. Er stellt die Erzählung des Evangeliums mit weitschweifiger Detailliertheit dar. Christus hat einen blau umränderten Nimbus über dem Haupte, langes Haar, einen großen schwarzen Bart, ein ovales jüdisches Gesicht und ist mit vier Nägeln an dem Kreuze befestigt, über seinem Haupte der Titulus, sein Körper ist in ein bis zu den Knöcheln reichendes violettes Colobium mit zwei Goldstreifen gehüllt, seine Augen sind offen, in seinem Blick liegt Klage, während beiderseits die zwei Schächer hängen, aber bereits individualisiert, der linke glaubt und wendet sich voll Vertrauen zu Christus, der andere blickt ungläubig und trotzig vor sich hin: lauter naturalistische Details. Christus lebt noch, leidet aber und ist in den letzten Zügen, so wie Mesarites das Konstantinopler Mosaik beschreibt: «Als Sterbender hing er am Kreuz» (Heisenberg p. 186), — er ist noch nicht tot, blutet aber und stirbt . . . Dieser Christustypus ist eine andere, konkrete, orientalische Variante: B) Syrische Variation, bärtig, mit langem Haare, Colobium, ausgestreckten Armen: die lange Reihe des Rabbulas und seiner Varianten . . . Die Kreatur einer ganz anderen Phantasie und der Sprößling einer anderen Auffassung als der Typus des Christusorans, — obwohl beide die Werke einer Kunst sind, die derselben Religion, derselben Rasse angehört und unter den gleichen geographischen Verhältnissen lebt.

Aber die naturalistische Detaillierung blieb hierbei nicht stehen. Abgesehen von der Naturtreue der Szenerie, von der Sicherheit der per-

---

[1] Kondakoff, L'art Byz. p. 170. Das Kruzifix des Rabbulas von Labarte farbig publiziert. Hist. des arts ind. II. 80 Tafel.

spektivischen Zeichnung der Gebirgslandschaft, ist auch die Verteilung der drei Gruppen lebenswahr. Rechts die Klagefrauen, angesichts des den Kreuztod Erleidenden schluchzend, links die weinende heilige Mutter mit betender Hand unter dem Kleide, daneben der Apostel Johannes mit der bereits typisch gewordenen kummervollen Geste, die Rechte an die Wange drückend[1], während in der Mitte Longinus (sein Name ist ausgeschrieben!), der Mann mit der Lanze und der Mann mit dem Schwamme stehen, unter dem Kreuze aber die drei Mora spielenden Soldaten, wie sie mit voller Hingebung auf die Chancen des Spiels achten. Oben, zwischen den Bergen, Sonne und Mond als Himmelskörper, die nach den Worten des Evangeliums angesichts der Qualen des Erlösers sich verdunkelten. Die Charakterisierung der beiden Schächer ist neben dem geistigen Ausdruck auch in der äußeren Erscheinung packend. Sie sind nicht mit einem prunkhaften Colobium bedeckt, sondern mit einem kurzen Lendentuch und sind nicht nur genagelt, sondern auch gebunden.

Diese Komposition ist also sehr reich, auch in ihren Details harmonisch, und es ist unmöglich, daß sie keine Vergangenheit gehabt hätte; ihr müssen unbedingt mehrere monumentale Werke vorangegangen sein. Ich halte das Jahr 586 nicht — wie Reil — für ein frühes, sondern im Gegenteil für ein spätes und jedenfalls für ein solches, das einen Abschluß bedeutet. Eine eklektische Zusammenstellung, eine letzte Stufe einer uns bisher unbekannten Entwicklungsreihe, — wie wir dies in Bezug auf das an hinterlassenen Denkmälern arme IV., V. und VI. Jhdt. zumindest als wahrscheinlich nachgewiesen haben[2]. Wir können dies auch mit einer anderen Erscheinung bestätigen, damit, daß unmittelbar danach solche Kunstwerke konkreter Phantasie im Osten nacheinander entstehen, die in Bezug auf das Kompositionsschema mehr oder weniger mit der Miniatur des Rabbulas verwandt sind. Ist es glaubhaft, daß alle diese großen Mosaikkompositionen nur die Miniatur des Mönches von

[1] Reil erkennt auch das nicht. Seiner Ansehauung nach «spielt die Reehte am Kinn, als grübelte er nach» (p. 68). Diese Geste ist aber nicht die des Grübelns, sondern der Bekümmernis und ist im ganzen Orient verbreitet, aber eigentlich aus der antiken Kunst übernommen, wie dies auch bei der dritten Figur der linken Längsseite des Sarkophags, der Klagefrau von Sidon zu sehen ist.

[2] Reil (Kreuzigung p. 69) hält es für ausgeschlossen, daß die Miniatur in ihrem gegenwärtigen Zustand zur Zeit der Entstehung des Kodex angefertigt worden sei, er setzt eine späte mittelalterliche Umarbeitung voraus, da er es für einen übermäßig starken Realismus hält, daß jemand bereits zu dieser Zeit Klagefrauen, gebrochene Apostel und einen Christus mit leidendem Antlitz malen könne. Aber ohne Rücksicht auf den Einfluß der unbedingt antiken (griechischen) Miniaturen (die dekorativen Elemente sind direkte Kopien), wo doch das «Können» einer derartigen Darstellung ganz alltäglich ist, — was antik! Denken wir nur an die Wandmalereien von Mykene. Aber unserer Meinung nach ist die Komposition von Rabbula bloß zusammengestellt, aus mehreren vorhandenen, aber in den Jahrhunderten der Bilderzerstörung zugrundegegangenen Mosaikbildern. — Um eine spätere Umarbeitung annehmen zu können, pflegt man noch vorzubringen, daß der Akt Christi — unter dem Colobium — gezeichnet sei. Aber auch das deutet nicht unbedingt auf zwei Hände hin, denn es ist ja eine antike Tradition, daß man den Akt zuerst zeichnen müsse.

Zagba gekannt und befolgt hätten? Gewiß mußte es ein oder mehrere solche Mosaikbilder naturalistischer Richtung gegeben haben, deren einziges zurückgebliebenes Echo die Rabbulaminiatur ist und vielleicht noch einige kunstgewerbliche Gegenstände, z. B. die in Perm (Rußland) gefundene Silberschüssel mit syrischer Inschrift, in deren rechtem unterem Kreis (Abb. 7) die Kreuzigung im Geiste des Rabbulas, also unzweifelhaft nach einem Mosaikmuster mit dekorativer flachmalerischer Absicht hineinkomponiert ist. Die Gruppierung der Gestalten ist verwandt, die beiden im Profil gehaltenen Schächer unter dem großen Christus deuten auf orientalische, Rabbulas nahestehende Muster hin, — unter dem Kreuze Longinus, der Lanzenstecher und der Mann mit dem Schwamm (dem Namen dieses Mannes begegnen wir noch nicht), während unten die beiden Mora spielenden Soldaten sitzen, die allein auf eine Verbindung mit der Ampulla von Monza hinweisen. Aber wie anders ist die Sache hier erschaut, wie anders ist die künstlerische Absicht! Obwohl die Auffassung dekorativ ist, so ist sie doch voll naturalistischer Details; hier herrscht die kleinliche zeichnerisch-sehende Art des Goldschmiedes. Der leidende Christus steht mit offenen Augen in frontaler Haltung auf dem körperhaltenden Brett (Suppedaneum), der Typus des Rabbulas mit langem Haar, Rundbart, Colobium und gerade ausgestreckten Armen. Dieser Typus wurde im Osten der herrschende, — und verdrängte den gleichzeitig im Westen entstandenen antik-jünglinghaften Typus. Eine große kunstgewerbliche Bewegung hebt im Osten, der dem Bild- und Amulettekultus verfallen war, an, und da die Kirchenväter am Ende des VII. Jhdts. den Aberglauben heidnischer Abstammung erkannt hatten[1] so begann die Bilderverfolgung, die mit wechselnder Kraft anderthalb Jahrhunderte andauerte. In dieser stürmischen und kunstfeindlichen Zeit überschwemmten die orientalischen Künstler, Byzantiner und Syrier, solche abstrakter und solche konkreter Richtung[2], gleicher Weise den Westen, die orientalischen Kaufleute selbst suchten hier einen Markt, indem sie die leicht transportierbaren Gegenstände, hauptsächlich Goldschmiedearbeiten und Elfenbeinschnitzereien mit sich brachten. Eine solche bereits im Westen, vielleicht in Rom oder Mailand angefertigte Arbeit, wo große Schulen für Elfenbeinschnitzerei entstanden, die voll orientalischer Künstler waren, ist das im British Museum bewahrte, aus vier Passionstafeln bestehende Werk, deren eine, die Kreuzigung (Abb. 8), in orientalischem Geiste gehalten und dem Santa Sabina-Typus verwandt,

---

[1] Chamberlain, Grundlagen der XIX. Jahrh. p. 618, Kondakoff, Histoire de l'art byz. p. 112.
[2] Bréhier, La querelle des images (VIII. IX. Jhdrt.) Paris. Blond 1904.

aber in vielen Punkten einzig dastehend ist. Die Elfenbeinschnitzerei war hauptsächlich in Aegypten, in Alexandrien und in Antiochien zu Hause, ihre Stile waren im Osten und Westen verwandt und entwickelten sich aus der Behandlung des Materials[1], so daß die Feststellung der Zeit großen Schwierigkeiten begegnet. Das Londoner Relief wird von einigen dem V., von anderen dem IX. Jhdt. zugeschrieben. Wir wollen seine Verwandtschaft untersuchen. Ein nackter Körper, den ein kurzes, gürtelartiges Lendentuch bedeckt, — genau so wie auf dem Holzrelief von Santa Sabina, — auch der Gesichtstypus, die Körperbildung ist verwandt — langes Haar, Rundbart, — nur in einem, dem Grundgefühle unterscheiden sie sich[2]. Während Santa Sabina das symbolische Werk eines Künstlers mit abstrakter Phantasie ist, ein Christusorans-Typus, stellt das Londoner Relief einen sterbenden Christus mit ausgestreckten Armen, dem Longinus eben den Gnadenstoß versetzt, dar[3]. Es ist voll realistischer Details, zur linken Christi stehen Maria und Johannes, ein Greis mit traurigem Antlitz, mit gleichsam bildnisartiger Charakterisierung, daneben hängt der zum Selbstmörder gewordene Judas an dem Ast eines Baumes. Neigung zum Erzählen, Lust am Detail, — das Ausdenken konkreter Züge, — im mittelmäßigen Besitze des traditionellen technischen Könnens, — vollständig in orientalischer Tradition, — aber aus viel späterer Zeit, als die Santa Sabina, also zumindest aus dem VIII. Jhdt. stammend, nicht in symbolisch Abstraktem, sondern in realistisch-konkretem Geiste behandelt[4]. Dies ist also ein dritter orientalischer Typus, C.) der kleinasiatisch-hellenistische: bärtig, langhaarig, mit großer Umhülle, wie der Typus von Santa Sabina, nur konkret (nicht mit der Oranshandhaltung).

Wir wissen, daß dieser Typus im Westen ursprünglich antipathisch war. Ein solches Kruzifix mit nacktem, nur mit kurzem gürtelartigem Lendentuch bedecktem Körper erwähnt Gregor de Tours (593 n. Chr.)[5], indem er mitteilt, daß das in der Kirche St. Genès zu Narbonne befindliche nackte Kruzifix dem Mönch Basilius im Traume erschienen sei, und er verfügte, daß man es bedecke. Ein zweimaliges Erscheinen ignorierte der Mönch vollständig, aber beim dritten Male bedrohte ihn das Kruzifix

[1] Molinier, Les ivoires, p. 14.

[2] Es ist seltsam, daß sehr viele nach schlechten Photographien urteilend es für bartlos hielten. (Bréhier, Les origines du Crucifix, p. 36.) Angesichts des Originals und auf neueren guten Photographien sieht man die Spuren der Bartbehandlung. Es gehört also dem Typus nach zu der alexandrinisch palästinischen b. Gruppe, übernahm aber nur dies von der Abstraktionsreihe.

[3] Die Lanze brach aus der Hand des Longinus ab, — darum wurde er nicht erkannt, er stellt keinen drohenden Juden dar, wie Stuhlfauth, ihn irrig beschreibt (Altchr. Elfenbein Freiburg p. 34).

[4] Gegenüber der Auffassung Reils, Kreuzigung, p. III, der hier Idealismus sieht. Siehe Strzygowski's Kritik über Reils Kreuzigung (Byz. Ztg. XIV. 363).

[5] In gloria Martyr, l. p. 23, zitiert von Bréhier, Kruzifix p. 31.

mit dem Tode, so daß er die Sache dem Bischof mitteilte, worauf das Kruzifix mit einem Teppich bedeckt wurde. Narbonne war zu dieser Zeit ein Handelsknotenpunkt, voll mit syrischen Kaufleuten, so daß auch dies beweist, daß das nackte Kruzifix orientalischen Ursprunges ist, was von der Santa Sabina auch sonst feststeht, so daß das Londoner Elfenbein, auch wenn es im Westen verfertigt wurde, jedenfalls das Werk eines orientalischen (byzantinischen) Künstlers, aus Kleinasien, ist.

In dieses Zeitalter gehören auch die Werke der aus dem Osten nach Rom berufenen Künstler in den Katakomben, auf den Wänden der Basilika, die Fresken und Mosaiks und die von Rom nach dem Westen gelangten Kunstwerke, z. B. von denen Beda Nachricht gibt: die von dem Propst Biscopius in Jarrow von Rom mitgebrachten Kunstdenkmäler (Reil, Bildzyklen p. 53); — lauter Verwandte des Rabbulatypus, und auf Grund aller dieser könnte man vielleicht die Mosaikkomposition konstruieren, die Rabbula selbst als Prototypus diente. Diese Frage aber würde uns von unserem gegenwärtigen eigentlichen Ziele weit entfernen, davon nämlich, den Parallelismus der beiden künstlerischen Bestrebungen auf Grund der Untersuchung der Umstände, unter denen das Kruzifix entstanden ist, zu beweisen. Ferner vom Beweise dessen, daß durch stetige Berücksichtigung der beiden Entwicklungsreihen die kompliziertesten Probleme zu lösen seien, sowie es sich bei der Beleuchtung der Kruzifixdarstellung herausgestellt hat, daß die auf Abstraktion beruhende Orantenform in der eine Reihe die Form der Kruzifixdarstellung bilde, — gleichartig mit ihr jedoch in den, der Rabbulaminiaturen entsprechenden — erschlossenen —, Prototyp auch die konkrete Form sich herausgebildet habe. Dieses Beispiel beweist auch, daß hier von einer grundlegenden Erkenntnis die Rede ist, und wir wollen auch hoffen, daß wir mit der späteren Vorführung der Resultate unserer Forschung zu beweisen im Stande sein werden, daß die beiden Entwicklungsreihen während des ganzen Prozesses der Kruzifixentwickelung nebeneinander gelebt und gewirkt haben.

TAFELN

Berichtigung.

S. 32 vorletzte Zeile ist ἐκούσια statt ἀχούσια zu lesen.

Abb. 1. Kruzifixus auf einem Ölfläschchen im Domschatze zu Monza. Ende des VI. Jahrh. n. Chr.

Abb. 2. Kreuzigung an einer Türfüllung der Kirche Santa Sabina auf dem Aventin in Rom. V. Jahrh. n. Chr.

Abb. 4. Ägyptisches Amulett. Angeblich III. Jahrh. n. Chr.

Abb. 3. Karneolgravierung. Angeblich II. Jahrh. n. Chr.

Abb. 5. Jüd.-christl. Amulett.

Abb. 6. Kruzifixus des Rabbula.

Aus: Constantini, Il Crocifisso nell' Arte. Firenze, Libreria Galeriana.

Abb. 7. Silberschüssel. Gefunden in Perm (Rußland).

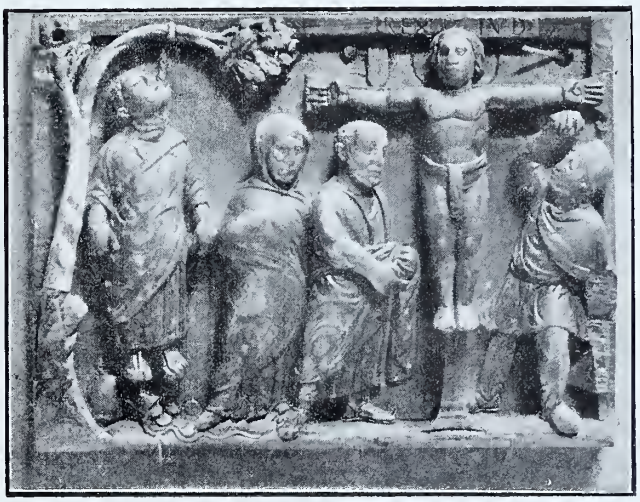

Abb. 8. Elfenbeintäfelchen im britischen Museum zu London. VIII. Jahrh. n. Chr.

Abb. 3, 4 u. 7 aus: Studien über christl. Denkmäler, hrsg. von Joh. Ficker. Heft 2: Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, 1904.

39. **Jacobsen, Emil,** Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50

40. **Wurz, Hermann,** Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —

41. **Siebert, Margarete,** Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. 2. 50

42. **Schmerber, Hugo,** Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —

43. **Wurz, Erwin,** Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Mit 83 Abbildungen. 8. —

44. **Willich, Hans,** Giacomo Barozzi da Vignola. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —

45. **Grossmann, Karl,** Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —

46. **Kühnel, Ernst,** Francesco Botticini. Mit 40 Abbildungen auf 15 Lichtdrucktafeln. 7. —

47. **Goldmann, Karl,** Die ravennatischen Sarkophage. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 5. —

48. **von Hadeln, Detlev, Frh.** Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —

49. **Burger, Fritz,** Studien zu Michelangelo. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. 3. —

50. **Burger, Fritz,** Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —

51. **Jacobsen, Emil,** Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —

52. **Mâle, Emile,** Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Deutsch von L. Zuckermandel. Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. 20. —

53. **Wurm, Alois,** Meister- und Schülerarbeit in fra Angelicos Werk. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. —

54. **Konstantinowa, Alexandra,** Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —

55. **von der Gabelentz, Hans,** Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. 14. —

56. **Klaiber, Hans,** Leonardostudien. 6. —

57. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst der Bassani. Mit 47 Abbildungen auf 26 Tafeln. 10. —

58. **Gottschewski, Adolf,** Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenz Onofri. Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. 8. —

59. **Jacobsen, Emil,** Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Mit 120 Abbildungen auf 56 Tafeln. 20. —

60. **Ozzola, Leandro,** Vita e Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti. Con 41 illustrazioni in 21 tavole. 20. —

61. **Rothes, Walter,** Anfänge und Entwickelungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei. Mit 46 Abbildungen auf 25 Lichtdrucktafeln. 10. —

62. **Schönermark, Gustav,** Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Mit 100 Abbildungen. 11. — gebd. 12. —

63. **Hildebrandt, Edmund,** Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet 1716—1791. Mit 39 Abbildungen auf 21 Lichtdrucktafeln, davon 1 Doppeltafel. 15. —

64. **Ermers, Max,** Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Mit 34 Abbildungen auf 17 Tafeln. 10. —

65. **Pfretzschner, Ernst,** Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis der erhaltenen altrömischen Bäder mit Literaturnachweis. Mit 67 Abbildungen auf 11 Doppeltafeln in Lichtdruck 8. —

66. **Schwarzstein, Albert,** Eine Gebäudegruppe in Olympia. Mit 5 Tafeln. 3. 50

67. **Schede, Martin,** Antikes Traufleisten-Ornament. Mit 81 Abbildungen auf 12 Lichtdrucktafeln. 6. 50

68. **Pointner, Andy,** Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Mit 39 Abbildungen auf 22 Lichtdrucktafeln. 20. —

69. **Hartmann, Richard,** Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte. Mit 5 Lichtdrucktafeln. 4. 50

70. **Weibel, Walther,** Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —

71. **Köster, August,** Das Pelargikon. Untersuchungen zur ältesten Befestigung der Akropolis von Athen. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. 50

72. **Becker, Erich,** Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Mit 7 Tafeln. 8. —

73. **Trapesnikoff, Trifon,** Die Porträtdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts. Giovanni di Bicci, Cosimo il Vecchio, Piero di Cosimo, Giovanni di Cosimo, Lorenzo il Magnifico, Giuliano di Piero. Mit 60 Abbildungen auf 35 Tafeln. 8. —

74. **Jacobsen, Emil,** Sodoma und das Cinquecento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie zu Siena. Mit einem Anhang über die nichtsienesischen Gemälde. Mit 112 Abbildungen auf 54 Tafeln. 20. —

75. **Vetter, Max,** Der Sockel, seine Form und Entwicklung in der griechischen und hellenistisch-römischen Architektur und Dekoration von den ältesten Zeiten bis zur Verschüttung Pompejis. Mit 8 Tafeln. 5. —

76. **Lange, Julius,** Studien über Michelangelo. Aus dem Dänischen übersetzt von Ida Jacob-Anders. Mit 7 Tafeln. 4. 50

77. **Aschenheim, Charlotte,** Der italienische Einfluß in der vlämischen Malerei der Frührenaissance. Mit 5 Lichtdrucktafeln. 3. —

78. **Hartlaub, G. F.,** Matteo da Siena und seine Zeit. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 8. —

80. **Wittlng, Felix,** Vier Beiträge zur Geschichte der Baukunst Frankreichs. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 4 Zinkklichés 3. 50

81. **Scheglmann, Sylva,** Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zum XIX. Jahrhundert. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 4. —

81. **Schulze, Hanns,** Die Werke Angelo Bronzinos. Mit 21 Lichtdrucktafeln. 6. —

82. **Carrière Eugène,** Schriften und ausgewählte Briefe. Herausgegeben von J. Delvolvé, autorisierte Uebersetzung von F. Ed. Schneegans. 8. —

83. **Schwabacher, Sascha,** Die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollaiuolo in der Opera di S. Maria dei Fiore zu Florenz. Mit 37 Lichtdrucktafeln. 12. —

84. **Kauffmann, Arthur.** Giocondo Albertolli der Ornamentiker des italienischen Klassizismus. Mit 16 Abbildungen auf 9 Lichtdrucktafeln. 6. 50

85. **Behn, Irene,** Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph. 5. —

86. **Hasse. C.,** Antike Bildwerke. Venus von Milo, Ilioneus, Torso vom Belvedere, Torso von Subiaco. Mit 13 Tafeln. 4. —

87. **Lange, Julius,** Studien über Leonardo da Vinci. Aus dem Dänischen übersetzt von Ida Jacob-Anders. Mit 11 Abbildungen. 2. —

88. **Marignan, A.,** Études sur l'histoire de l'art italien du XIe–XIIIe siècle. Le Paliotto de St-Ambroise de Milan. La porte de bronze de St-Zenon de Verone. Le poème de Pietro d'Eboli sur la conquête de la Sicile par l'empereur Henri VI. 4. —

89. **Lanicca, A.,** Barthélemy Menn. Eine Studie. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 7. —

90. **Graber, Hans,** Beiträge zu Nicola Pisano. Mit 5 Lichtdrucktafeln. 6. —

91. **Weber, Siegfried,** Die Begründer der Piemonteser Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

92. **Katterfeld, Erich,** Die griechischen Metopenbilder. Archäologische Untersuchungen. Mit 3 Tafeln und 3 Abbildungen im Text. 5. 50

93. **Groote, Maximilian von,** Aegineten und Archäologen. Eine Kritik. Mit 4 einfachen und 2 doppelten Lichtdrucktafeln. 6. —

94. **Pagenstecher, Rudolf,** Unteritalische Grabdenkmäler. Mit 3 Abb. i. Text u. 18 Tafeln. 12. —

95. **Matthies, Georg,** Die praenestinischen Spiegel. Ein Beitrag zur italischen Kunst- und Kulturgeschichte. Mit 33 Abbildungen i. Text und 3 Tafeln. 12. —

96. **Prestel, J.,** Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio. Uebersetzt und erläutert. Buch 1—3. Mit vielen vom Uebersetzer entworfenen Tafeln. 8. —

97. **Sydow, Eckart von,** Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und -Retabula bis zum XIV. Jahrhundert. Mit 16 Lichtdrucktafeln.

98. **Béla, Lázár,** Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung. Mit 8 Abbildungen.

Unter der Presse:

Baum, Julius, Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Mit zahlreichen Abbildungen.

Prestel, J., Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio. Uebersetzt und erläutert nebst Handzeichnungen. (Buch 4—10.)

Rupp, Fritz, Romanische Architektur und Inkrustationsstil zu Florenz. Mit zahlreichen Abbildungen.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

GIORGIO VASARI

DIE LEBENSBESCHREIBUNGEN DER BERÜHMTESTEN ARCHITEKTEN, BILDHAUER UND MALER.

Bd. I. Die Künstler des Trecento.

Bd. II. Die florentiner Maler des 15. Jahrhunderts. Von Dr. E. Jaeschke. M. 5.—, gebd. M. 6.—

Bd. III. Die italienischen Architekten und Bildhauer des 15. Jahrhunderts. Von Adolf Gottschewski. M. 10.50, gebd. M. 12.—

Bd. IV. Die mittelitalienischen Maler. Von Dr. G. Gronau. M. 15.50, gebd. M. 17.—

Bd. V. Die oberitalienischen Maler. Von Dr. G. Gronau. M. 10.50, gebd. M. 12.—

Bd. VI. Die florentiner Maler des 16. Jahrhunderts. Von Dr. G. Gronau. M. 10.50 gebd. M. 12.—

Bd. VII. Die italienischen Architekten und Bildhauer des 16. Jahrhunderts. 1. Halbband. Von Dr. Adolf Gottschewski. M. 10.50, gebd. M. 12.—

(Die Bände I und VII (2. Halbband) werden baldigst erscheinen.)